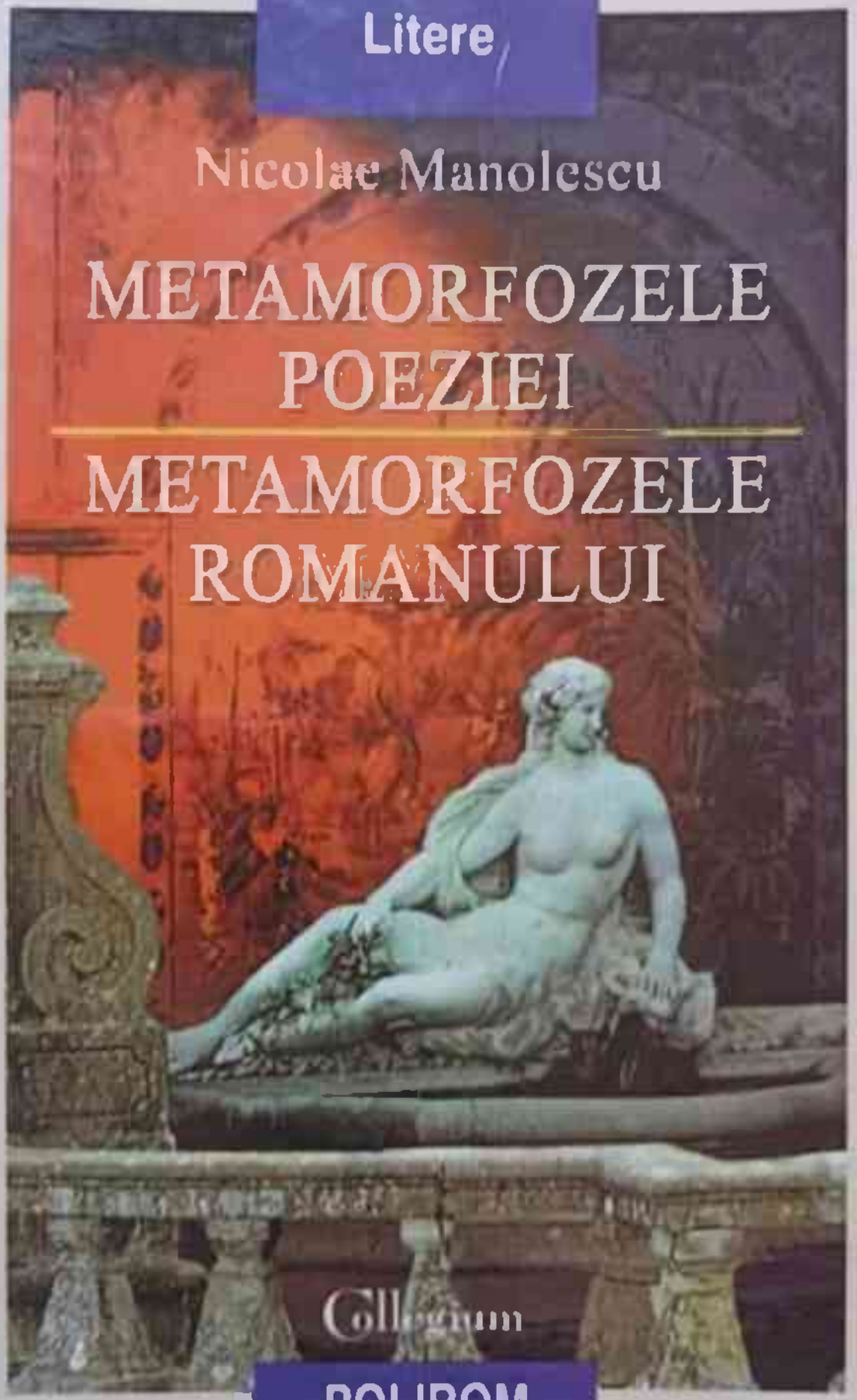
Litere

Nicolae Manolescu

METAMORFOZELE POEZIEI

METAMORFOZELE ROMANULUI



Gllegium

POLIROM

1127

Nicolae Manolescu

48724

METAMORFOZELE POEZIEI
METAMORFOZELE ROMANULUI

Ediţie îngrijită de Mircea Mihăieş

230049
B.C.U. - IASI

POLIROM
1999

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Notă asupra ediţiei

Volumul de faţă conţine două părţi distincte, avînd origini diferite. Partea întîi, *Metamorfozele poeziei*, reproduce în întregime volumul cu acelaşi titlu, apărut la Editura pentru literatură, în 1968. Partea a doua, o selecţie de texte din volumele de istorie, critică literară şi eseu ale lui Nicolae Manolescu, reuneşte sub titlul, în rimă, *Metamorfozele romanului*, contribuţiile autorului privitoare la roman. Textele antologate sînt reproduse după următoarele volume: *Teme 2*, Editura Cartea Românească, 1975 („«Lumea» lui Dostoievski", „Despre înţelegere", „Doamna Bovary şi doamna Dalloway", „Père Goriot"), *Teme 3*, Editura Cartea Românească, 1978 („Cotidianul în roman", „Confruntări", „Adam Bede", „Modernitatea lui Sadoveanu", „Dosarul unui roman"), *Teme 4*, Editura Cartea Românească, 1983 („Ioana şi Adela", „Romancierii între ei", „Mizerabili şi naivi"), *Julien Green şi mătuşa mea*, Editura Cartea Românească, 1984 („Cum se scrie un roman istoric"), *O uşă abia întredeschisă*, Editura Cartea Românească, 1986 („Povestirea şi romanul", „De ce nu scriu roman", „Educaţia tinerelor fete"), *Desenul din covor*, Editura Cartea Românească, 1988 („Romanul comic"), *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, Editura Minerva, 1980 („Doric, ionic, corintic"), *Istoria critică a literaturii române*, ediţia a II-a, Editura Fundaţiei culturale române, 1997 („Romanul postpaşoptist"). La sfîrşitul fiecărui articol sînt menţionate titlul volumului şi paginile din ediţia originală.

Mircea Mihăieş

Partea întîi

METAMORFOZELE POEZIEI

Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

Avertisment

Metamorfozele poeziei constituie un fel de „introducere" în poezia modernă românească. O introducere care este şi mai mult şi mai puţin decît o istorie: ea nu este o istorie în primul rînd pentru că nu are în vedere *toată* poezia, ci numai acea parte a ei capabilă să-i ilustreze destinul esenţial. În al doilea rînd, prezenţa istorică a poeziei m-a interesat cu mult mai puţin decît istoria ei interioară. Or, o adevărată istorie ar ieşi falsificată din suprimarea celei dintîi perspective.

Pe scurt, n-am vrut să explic metamorfozele poeziei prin factorii exteriori de care ele depind – operaţie perfect posibilă şi necesară – am urmărit să scriu pur şi simplu aceste metamorfoze, într-un chip cît mai coerent şi mai nearbitrar, condiţionîndu-se nu de ceea ce este în afara lor (şi în alt plan decît acela al poeziei), ci de propria lor dialectică internă, pe care, dacă nu se poate spune că am inventat-o, nici n-am găsit-o gata exprimată sau măcar evidentă.

Autorul

Scanned with CamScanner

1

Al. Macedonski visează să schimbe poezia aşa cum alţii visează s-o scrie, şi lui, în fond, i se întîmplă cu mult mai rar să nu fie inovator, decît să nu fie poet. Starea normală a poetului este pentru Macedonski înnoirea. Şi cu toate acestea, el se pune mereu sub semnul tradiţiei, sub „înalta protecţie a marei mişcări pe care a făcut-o Heliade, Alecsandri, Bolintineanu, Cezar Bolliac". Ataşamentul faţă de trecut dezvăluie, dincolo de unele raţiuni polemice, sufletul vechi al lui Macedonski. Autorul *Ocnelor* şi teoreticianul „poeziei sociale" este un romantic, un temperament retoric, înclinat să vadă în poezie doar mijlocul de a se destăinui, de a lua o atitudine, de a îndrepta. Voind să schimbe poezia, trebuie să se schimbe mai întîi pe el însuşi ; şi voinţa de a schimba a lui Macedonski reprezintă tocmai o împotrivire faţă de atracţia pentru vechi care sălăşluieşte în el. Se poate afirma că Macedonski *se face pe sine* : nevoia de a schimba poezia e tot una la el cu nevoia de a o scrie.

Un Macedonski *este*, un altul *devine*. Primul e versificatorul anacronic în stilul lui Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Bolliac, Alecsandri şi chiar Conachi, înrudit temperamental cu Hasdeu din *Complotul bubei*. Al doilea e simbolist, înainte de a exista simbolismul, bacovian înaintea lui Bacovia, anghelian înaintea lui Anghel, instrumentalist sau parnasian. Primul e satiric, umanitarist, declamator, iubitor de toate temele prozaice ale poeziei sociale de la 1848 ; al doilea e muzical şi sugestiv, în stare de viziuni paradisiace, dar şi infernale, trecînd de la chinezeria delicată la imaginaţia somptuoasă. Primul foloseşte poezia pentru a se elibera de sarcasme, de venin, de ură sau de iubire, al doilea refuză poeziei orice alt scop decît frumuseţea ei formală. Romantismul retoric al *Nopţilor* se purifică în estetismul *Rondelurilor*.

Dar nu e cu totul drept că Macedonski e vechi într-o parte a operei lui şi modern în alta. Raportul e mai subtil. În fond, literatura română cunoaşte în cazul lui Macedonski prima dramă a creatorului, cînd conştiinţa poeziei

se separă de poezie, merge contra ei*. La Alecsandri, la Bolintineanu, la Alexandrescu, conştiinţă şi poezie fac una; la Macedonski există o sfîşiere fundamentală. Aşa se explică ambiguitatea operei: epigonismul şi curiozitatea pentru tot ce e nou, spiritul paşoptist şi spiritul antipaşoptist, heliadismul şi simbolismul. Linia despărţitoare între vechi şi nou îl taie în două pe Macedonski; dar Macedonski îşi asumă această metamorfoză neobişnuită, trăind-o ca pe propria lui metamorfoză, simbolizînd un fenomen general printr-un destin individual. Macedonski nu pare a fi antrenat într-un proces străin, ci pare a provoca el însuşi acest proces: a doua oară, de la Eminescu, destinul unui poet se identifică cu destinul general al poeziei. Nu ne putem imagina naşterea poeziei moderne fără cele două feţe de Ianus ale lui Macedonski, una îndreptată către trecut, alta către viitor. Dacă transformarea poeziei devine evidentă prin Macedonski, transformarea lui Macedonski nu este pur şi simplu transformarea poeziei: poetul este el însuşi rupt între o conştiinţă extraordinară a noului (nimeni n-a scris despre poezie articole mai pătrunzătoare decît ale lui, în secolul al XIX-lea) şi un suflet ataşat vechiului. Obsesia înnoirii (dusă pînă la nevoia de a inventa ritmuri şi forme prozodice) este cu atît mai mare cu cît este mai mare rezistenţa naturală a lui Macedonski la limbajul lui în curs de constituire. Lui Macedonski îi vine greu să folosească un limbaj pe care-l inventează, tot el, cu o mare uşurinţă. Dar drama merge mai adînc. Dacă formele i se impun singure, poezia i se refuză: şi el o caută, cum şi-ar căuta unitatea interioară. Scindarea lui e un motiv permanent de nelinişte: poetul visează să-şi transceandă condiţia sfîşiată. Zborul macedonskian simbolizează această mişcare de autotranscendere: poetul se înalţă necontenit în imaginaţie mai presus de sine, se desmărgineşte:

O! Suflet, sparge-o dată îngusta-ţi închisoare
Şi scutură-te-o dată de lutul pămîntesc...

---

* În extraordinara lui carte despre *Poezia lui Eminescu* (1967), I. Negoiţescu ne relevă o ruptură între conştiinţă şi poezie şi la Eminescu: deosebirea este, deşi în amîndouă împrejurările conştiinţa triumfă asupra poeziei, că Macedonski devine poet tocmai în măsura în care (şi atunci cînd) conştiinţa iese biruitoare, în vreme ce Eminescu este poet, un neasemuit poet, cînd conştiinţa estetică este înfrîntă. Amîndoi merg împotriva naturii lor: unul, îndiguind-o, va găsi abia atunci accesul la lirism, altul abia atunci îl va pierde.

Scanned with CamScanner

El e obsedat de un continuu Excelsior. Nu există la nici un alt poet român mai frecvente imagini de zbor, de înălțare, de rupere din fixitatea stării pe loc :

Simții atunci în mine o repede schimbare,
Părea că mă duc îngeri pe-o dulce legănare...
Lăsîndu-mi învelișul la viermii din mormînt,
Pluteam prin al meu suflet, mai sus de-acest pămînt
Eram împins de-o forță și tainică și mare.

Sufletul lui Macedonski e tulburat de viziunea unui spațiu fără sfîrșit, în care să se poată desfășura. Nevoii de zbor îi corespunde nevoia de lărgime, ridicării verticale, alergarea prin „sălbăticia de pustiuri" a stepei :

Părul meu aprins de soare este tot o schinteiere...
Caldul sînge prin artere năvălește, întețit...
Pentru calul strîns în pulpe sunt sălbatică durere.

De-o năprasnică putere mă resimt însuflețit...
Pe potrivnica fecioară aș turba-o sub plăcere,
Și dușmanul, dintr-o dată, l-aș înfige sub cuțit.

Pe-armăsarul meu de stepă, ca nălucă orbitoare,
Trec, vîrtej de aur roșu, de nisip înfășurat,
Și cînd luna stoarce lapte peste iarba șoptitoare,

Stele clare priveghează cortul meu nemăsurat.

Ochiului ațintit spre infinit al lui Macedonski lumea nu i se înfățișează decît ca o fulguranție permanentă, univers diafanizat, transparent, mediu de zbor și de bătăi largi din aripe. În smulgerea lui din orice stare pe loc, Macedonski întrevede rare oaze de pace, de euforie, dar mai ales o transformare neoprită a materiei :

Vestalelor, dacă-ntre oameni sunt numai jalnice nevroze,
Pămînt și spațiu își urmează sublimele metamorfoze,

un delir al substanțelor :

Și deci iată că de lapte se fac glaucele ape,
Balta mucedă e toată fărmecat mărgăritar
Iar pe vechiul zid pe care liliacu-atîrnă grape,
Licăriri de pietre scumpe licuricî zglobii presar.

Scanned with CamScanner

Macedonski e poetul devenirii, dar şi al mirajului. Neliniştea, zborul lui Macedonski au prin urmare acest înţeles: poetul urmăreşte himera poeziei. Poezia este pentru Eminescu expresia normală a fiinţei: lui Eminescu poezia i se dă. Dar Macedonski trebuie s-o cucerească: pentru că lui poezia i se refuză. Cînd este el, cel adevărat – cu sila lui de lume, cu sarcasmul lui obişnuit –, nu reuşeşte să scrie poezie: sila, sarcasmul nu devin deodată, de la început, poezie. Cînd se ascunde sau se reprimă, cînd conştiinţa sugrumă pulsul interior al fiinţei, Macedonski se simte poet. *Rondelurile* sînt capodopera rezultată din această emoţie artificială, întreţinută la rece, cultivată cu grijă:

Oh! lucrurile cum vorbesc,
Şi-n pace nu vor să te lase:
Bronz, catifea, lemn sau mătase,
Prin grai aproape omenesc.

*

În crini e beţia cea rară:
Sunt albi, delicaţi, subţiratici.

*

E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădină şi mor şi-n mine.

Al. Macedonski este întîiul nostru poet modern prin acest triumf al conştiinţei poeziei asupra poeziei: cu el se deschide o lungă ceartă între conştiinţă şi poezie... Macedonski, cel dintîi, se îndoieşte de poezie, o pune la încercare, o caută; geniul lui înfloreşte nu în siguranţă de sine, ci în nesiguranţă, nu cunoscînd poezia, ci căutînd-o. Lirica lui Macedonski e o imensă tensiune a spiritului, refuzînd ceea ce i se dă şi tînjind după ceea ce i se refuză, o aventură dincolo de orice securitate a ţărmului, în largul neliniştit al oceanului. Pentru cel dintîi poet modern, poezia nu mai este o certitudine, ci un miraj, Mekă visată pururi şi atinsă niciodată:

Ca gîndul aleargă spre alba năluca,
Spre poamele de-aur din visu-i ceresc...
Cămila, cît poate, grăbeşte să-l ducă...
Dar visu-i nu este un vis omenesc...

Scanned with CamScanner

2

Iată un lucru neașteptat: dacă poezia românească are un lung trecut – care coboară pînă la *Miorița* sau la *Meșterul Manole* și, mai aproape, pînă la Dosoftei – ea nu are decît o istorie foarte recentă, care nu merge mai departe de simbolism. În secolul al XIX-lea, există poeți, nu și poezie: istoria poeziei se reduce la istoria literaturii, așa cum, pînă la 1800, istoria literaturii se redusese la istoria culturii. Neoclasicismul, romantismul, realismul nu sînt curente poetice, ci literare. Celui dintîi curent poetic simbolismul, continuă să i se opună curente fără legătură cu poezia, sămănătorismul, poporanismul, ideologice sau general-literare. Se poate afirma că, pînă după primul război mondial, tot ce se opune poeziei este altceva decît poezie, căci poezia nu are un „interior", un spațiu propriu destul de larg care să facă posibile mai multe sensuri, paralele sau adversare, pe scurt, o istorie.

Crearea acestui spațiu interior nu smulge poezia din legăturile ei normale cu celelalte forme de literatură și nici nu distruge unitatea literaturii; dar poezia are acum o conștiință de sine și deci o existență proprie, după legi care sînt numai ale ei, o evoluție, o mișcare previzibilă în timp.

Conștiința premerge creația în toată poezia modernă: *Filozofia compoziției* a lui Poe excită talentul lui Baudelaire, meditațiile lui Rimbaud asupra poeziei sînt, cum ne îngăduie să vedem corespondența lui, anterioare poeziilor. Toate curentele moderne, de la futurism la suprarealism, sînt întîi atitudine și apoi experiențe, poezia lui Marinetti îi ilustrează apelurile teoretice, *les Manifestes surréalistes* ale lui Bréton sînt acelea care declanșează încercările concrete de suprarealism. În felul acesta, poezia modernă nu poate fi decît o formă de cultură. Ea va opune rațiunii clasice și sensibilității romantice, discursului ca și sentimentului, un demers creator ce se va nutri și se va justifica prin el însuși. Nu profunzimea ideilor ori a emoțiilor determină profunzimea poeziei: ci profunzimea acelui apel de care ascultă poetul de a transforma în poezie ceea ce simte, ceea ce gîndește. Poetul se deosebește de omul obișnuit nu prin ceea ce încearcă să exprime și nici prin faptul de a se exprima: dar prin faptul de a crea, prefăcînd ura sau iubirea, suferința sau bucuria, în cîntec pur. Precedînd creația, conștiința nu există totuși separată de ea: *Divagațiile*

Scanned with CamScanner

lui Mallarmé sau ale lui Ion Barbu sînt mai puţin nişte reflecţii asupra unei poezii deja scrise, decît o altă faţă a acestei poezii, cu care se naşte împreună, dintr-un acelaşi impuls, critic şi creator totodată. Spaţiul interior al poeziei moderne este deschis spre trecut şi spre viitor: spre operele trecutului şi spre ceea ce rămîne unic, ireductibil, în opera fiecărui poet. Înainte, poezia se opunea poeziei ca şi nepoeziei: mediul comunicant în care să se stabilească apropierile şi deosebirile, contactele şi ciocnirile, lipsea. Poezia modernă aduce cu sine, mai înainte chiar de a se consacra, propriul „muzeu imaginar". Suprarealiştii nu se revendică, dar *îşi* revendică pe romanticii germani, pe Nerval, pe Coleridge, pe Lautréamont, pe Rimbaud, pe Poe, pe Baudelaire. Aceştia devin nişte suprarealişti *avant la lettre*. Dacă e adevărat că simbolismul reprezintă o descoperire a esenţei poeziei, sensul lui trebuie căutat totodată în propunerea conştiinţei de sine care lipsea poeziei. Poezia modernă este, în continuarea simbolismului, o poezie care a luat cunoştinţă de sine şi se face pe sine. Înainte de simbolism nu există o istorie a poeziei, pentru că poezia nu are conştiinţă de sine şi se găseşte confundată în mişcarea generală a literaturii. Istoria reală a poeziei este totdeauna istoria conştiinţei ei.

Din acest punct de vedere, poezia modernă românească nu face, nici ea, excepţie; dar nu mai este la fel de sigur că, în cazul ei, există o conştiinţă premergătoare. Poezia îşi naşte, dimpotrivă, treptat, conştiinţa, spre a se lăsa apoi absorbită de ea. Poezia are la început un obiect, altul decît ea însăşi: *exprimă* ceva, o emoţie, o idee, o spiritualitate. Ea sfîrşeşte prin a se exprima pe sine, devenindu-şi propriul obiect, se hrăneşte din sine însăşi ca Nastratin Hogea al lui Barbu:

Sfînt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el...

Din meditaţie asupra lumii, poezia devine meditaţie asupra ei înseşi. Poeţii nu vor la început decît să se exprime; apoi ei vor să creeze. Dar, paradoxal, poetul care creează spre a se exprima reuşeşte nu numai să se exprime, dar şi să-şi creeze un mod de a fi, altul decît cel real, să se elibereze de sine şi de lume, într-un spaţiu nou, salvator, dincolo de viaţă şi de moarte; în timp ce poetul care se exprimă pentru a crea, a cărui conştiinţă creatoare nimiceşte spontaneitatea creaţiei, nu reuşeşte de obicei decît să se exprime pe el însuşi, incapabil să-şi cucerească acel spaţiu nesfîrşit unde existenţa lui devine altceva. Cel dintîi nu caută decît o oglindă pentru chipul lui interior, găsind o posibilitate de a fi, celălalt,

Scanned with CamScanner

voind o eliberare, nu găseşte decît o oglindă. Aceasta măsoară distanţa de la Blaga la Barbu, de la poetul care caută, într-o experienţă de viaţă şi de limbaj totodată, un sens al vieţii, la poetul care caută numai un sens al limbajului. Dacă poezia modernă poate fi definită, la început, ca o creare lirică a lumii şi în acelaşi timp ca o creare lirică a limbajului, ea devine, cu timpul, numai o aventură pură a limbajului.

Aici ciclul se încheie şi trebuie descoperit un altul, căci poezia a mers spre desăvîrşirea ei ca spre moartea ei.

Poezia modernă rezultă din simbolism şi simbolismul reprezintă el însuşi, într-o măsură, o experienţă suficientă în sine, închisă. Simbolismul e nu doar un început, ci şi un sfîrşit. Refuzînd retorica, didacticul, anecdoticul, poetul simbolist încearcă să întemeieze poezia nu pe ce exprimă, nici pe funcţia ei, ci pe ea însăşi, ca mic univers într-un raport de paralelism cu universul real, coerent şi autonom prin ritmul interior de care se lasă condus. Ce semnificaţie are versul lui Verlaine, „de la musique avant toute chose", dacă nu înlăturarea oricărui punct de sprijin exterior, reducerea poeziei la o muzică proprie, care nu e nici a elocvenţei, nici a ideilor? Pentru prima oară există ideea unei poezii *în sine*: activitatea poetului încetează a mai avea raţiune practică, socială. Poetul se crede un ales, exercitînd nu o meserie utilă „cetăţii", oamenilor, ci un oficiu misterios, un ritual, în care, cum spune Hugo von Hofmannsthal, „fiinţele, lucrurile, visele fac una", un „idealism magic". Poezia nu mai are nimic comun cu celelalte forme de activitate intelectuală, ea e socotită fie de domeniul magiei, fie de domeniul jocului. Poetul simbolist este un oficiator închis în gesturile lui ca-ntr-o enigmă, sau un instrumentalist. Diferenţa e aparentă: şi într-un caz şi în altul, poezia se întoarce asupra ei înseşi, nu *comunică*, ci se *comunică*. Gestul creator se substituie creaţiei: cuvîntului îi este preferată absenţa cuvîntului, fie că este o absenţă adevărată, fie că este un joc de silabe, adică o muzică. Simbolismul descoperă tăcerea, suprimînd cuvintele sau, dimpotrivă, încredinţîndu-se lor ca unei pure muzicalităţi. „Ceea ce deosebeşte pe simbolişti de alţi poeţi - scrie Ovid Densusianu în *Sufletul nou în poezie* - este tocmai o încredere nețărmurită în forţele sufletului nostru, o curajoasă atitudine faţă de viaţă; pesimismul descurajator, nesfîrşitele ieremiade, din care îşi făceau o temă obişnuită romanticii, nu mai apar în poezia nouă. Simboliştii iubesc viaţa, sînt însetaţi de ea..." Definiţia e, evident, neaşteptată şi pare a merge împotriva constatărilor noastre. „Artistul - recomandă Densusianu *Poeţilor tineri* -

nu poate să se izoleze de mediul care-l înconjoară, să-şi creeze o lume la hotarele căreia se opresc ecourile vieţii universale (...) Vreţi să vă ziceţi poeţi ai veacului al XX-lea? Ascultaţi atunci glasurile lui, trăiţi intens viaţa care se revarsă din izvoarele lui de lumină." Înţeles astfel, simbolismul nu mai poate fi limitat la „refuzul realismului" şi „nu atît prin transfigurarea realului (care este inseparabilă de orice poezie), cît prin abstracţie de real". (Gaëtan Picon, în *Histoire des littératures*, II, 219.) Simbolismul francez nu e continuat direct de poezia modernă, pentru că, „început al poeziei moderne, o întreagă poezie modernă începe după şi împotriva lui" (*ibidem*). Dar dacă la 1900 simbolismul francez este epuizat ca formă de estetism („Maintenant, il faut des barbares", exclama cineva), simbolismul românesc abia se naşte. El va prelungi curentul în noi condiţii istorice şi va avea, ca şi romantismul, un destin deosebit. Pentru că simbolismul românesc va avea un caracter contradictoriu: pe de o parte, el va redescoperi poezia ca atitudine particulară în faţa lumii, ca mod de a crea un univers privilegiat, pe de alta, va asculta apelurile epocii moderne şi va deveni o poezie a civilizaţiei, a oraşului, a tehnicii. Simbolismul românesc este un simbolism (puţine din notele europene ale curentului îi sînt străine) care înfloreşte în plină epocă modernă şi el e străbătut de ecourile ei. Experienţa lui Verlaine, a lui Baudelaire, a lui Laforgue, simbolismul francez sînt asimilate prin futurism, imagism, prin poezia industrială a lui Carl Sandburg şi prin tentativele lui Cendrars, Marinetti şi alţii. Ideile despre simbolism ale lui Densusianu se întîlnesc mai degrabă cu ale lui Marinetti, decît cu acelea ale lui Mallarmé şi, ca şi poetul italian, Densusianu cîntă avionul şi pe aviatori:

> Cu sufletul de foc,
> Apocaliptic,
> Întunecimea nopţii o despică
> În goană de săgeată - supunînd pămîntul
> Sub roţile uriaşe de oţel ce schimbă
> Hotarele depărtate-n drumuri de o clipă.

Ce e curios e că, după cum a semnalat D. Micu în *Literatura română la începutul secolului XX*, p. 267, de ale cărui analize minuţioase mă folosesc, Ov. Densusianu a vorbit cu multă rezervă despre futurişti, în *Poezia oraşelor*, preferînd pe Verhaeren. Însă această deschidere a

simbolismului românesc spre viaţa nouă face ca estetismul simbolist să treacă pe neobservate în modernism. Modernismul care e, pretutindeni, negaţia simbolismului (după ce şi l-a asumat), îl continuă, la noi, fără ruptură. Orice istorie a poeziei româneşti începe, aşadar, cu simbolismul; debutul poeziei moderne este însă cu mult mai greu de stabilit, şi în orice caz marii simbolişti, întrucît fac posibilă această poezie, sînt inseparabili de ea.

Primul lucru care ne izbeşte de altfel la **G. Bacovia** este tocmai spiritul teatral, manierismul, stilul suferinţei. Nu ascultăm spovedania unui bolnav, ci luăm parte la o punere în scenă, poetul desprinzîndu-se pe fondul universului căruia i-a dat viaţă aproape ca un personaj. El e absent şi prezent, autor şi actor. Nu există numai o lume bacoviană, dar fiinţa poetului, risipită în toate lucrurile, ia din cînd în cînd înfăţişarea unui strigoi: se aud paşii lui obosiţi, răsuflarea lui chinuită, plînsul lui sfîşietor. Bacovia nu se confesează, nici nu dispare în spatele lumii create: el este acolo, prea concret ca să fie o iluzie, prea puţin real ca să fie un personaj deosebit venit din afară, e o fantomă născută din lumea pe care a creat-o, prelungind-o, căci are aceeaşi substanţă cu ea. Avem impresia că poetul face *a doua oară* teribila lui experienţă; ceea ce ascultăm nu este spovedania unui om viu, tînguirea sau hohotul lui, este prezenţa unui strigoi care cutreieră neliniştit o lume posedată cîndva, acum străină.

Dintre poeţii români, Bacovia e singurul care a coborît din Infern. Vedeniile aduse la suprafaţă sînt, la lumina zilei, stranii şi tulburătoare ca imaginile de la panoramă. Ca prin nişte „ochene triste" (căci a pierdut proprietatea de a vedea normal), poetul vede corpuri de ceară cu priviri hîde şi fixe, ciudate păpuşi care scot oftaturi mecanice.

Şi-n lumea ochenelor triste
Mă prinse sinistre gîndiri –
În jurul meu corpuri de ceară,
Cu hîde şi fixe priviri

Şi-acea caterincă-fanfară
Îmi dete un tremur satanic;
În racle de sticlă – princese
Oftau în dantele, mecanic.

Scanned with CamScanner

Universul îi apare împietrit de veacuri, ca sub povara unui blestem:

Plîngea caterinca-fanfară
O arie tristă, uitată...
Şi stam împietrit... şi de veacuri
Cetatea părea blestemată.

E o adevărată obsesie a teluricului, o gravitaţie colosală trage totul în jos. Un „cer de plumb" domneşte de-a pururi. Sînt puţine imaginile de zbor, mişcarea se face numai de sus în jos, frunzele cad, oamenii se tîrăsc ca reptilele, bîjbîind într-o beznă groasă, înnecăcioasă. Amorul are aripi de plumb:

Dormea întors amorul meu de plumb.

Materia e în dezagregare lentă şi în putrefacţie. Pe străzi cadavrele se descompun de căldură, lutul e asudat. Ploile sînt nesfîrşite, de o monotonie care dă nevroze, sau torenţiale, ca la Eminescu. Totul e pătruns de o umezeală cosmică, pereţii se prăbuşesc, lemnul se umflă, frunzele cad într-un somn de moarte.

În această lume pe care a adus-o cu el (şi pe care o poartă cu el, în el, căci nu e altceva decît amintirea unei experienţe anterioare), poetul rătăceşte fără sens, făcînd gesturi absurde sau spunînd cuvinte fără şir:

Şi gem şi plîng şi rîd în hî, în ha...

El nu e decît o umbră care doarme în noroi ca un trist bagaj:

Un clavir îngînă-ncet la un etaj,
Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj –
Stropii sar,
Ninge zoios,
La un geam într-un pahar,
O roză galbenă se uită-n jos.

Jalea lui nu are nimic omenesc, căci omul care s-a coborît în Infern nu poate fi un disperat oarecare. Cîntarea lui e obsesivă, monotonă; uneori auzim însă adevărate strigăte de teroare. Vocea se umple de un plîns sfîşietor ce urcă din străfundurile fiinţei şi încearcă să se articuleze.

Scanned with CamScanner

Copacii îşi plîng frunzele, caterincele se tînguie, toamna „în mii de fluiere cîntă" o durere ce nu poate fi atribuită decît întregului univers. Materia însăşi plînge:

De-atîtea nopţi aud ploînd,
Aud materia plîngînd...

Dar o astfel de experienţă se poate exprima? Exprimînd-o, poetul ar trăda-o: ar însemna că a uitat-o sau că s-a îndepărtat de ea. Însă Bacovia nu face *literatură*. Suferinţa şi expresia ei există contopite; poate la nici un alt poet român poezia nu este *trăită* într-un asemenea grad. Ce este poezia şi ce este biografia la Bacovia? Unde începe cea dintîi şi unde se sfîrşeşte cea de-a doua? Poetul însuşi nu vrea să comunice nimic, el nu scrie pentru a spune ceva! Cînd înfăţişează lui I. Valerian, într-un interviu, un întreg program de corespondenţe între culori şi cuvinte, nu face decît să reia locuri comune ale simbolismului de după Baudelaire. Bacovia nu e un ideolog. Dar cînd spune aceluiaşi: „Trăind izolat, neputînd comunica prea mult cu oamenii, stau de vorbă cu mine însumi, fac muzică şi, cînd găsesc ceva interesant, iau note spre a mi le reciti mai tîrziu. Nu-i vina mea dacă aceste simple notiţe sînt în formă de versuri şi cîteodată par vaete" – simţim lămurit că poetul are intuiţia genială a artei lui. El descoperă poezia ca *impas*: nu scrie pentru a se exprima, ci tocmai pentru *că nu se poate exprima*. Poezia lui Bacovia este un efort tragic de a articula un cîntec şi versurile eminesciene par compuse pentru el:

Dar organele-s sfărîmate şi-n strigări iregulare
Vechiul cîntec mai străbate cum în nopţi izvorul sare
P-ici, pe colo mai străbate, cîte-o rază mai curată
Dintr-un *Carmen Saeculare* ce-l visai şi eu odată.
Altfel şuieră şi strigă, scapără şi rupt răsună,
Se împing tumultuoase şi sălbatice pe strună,
Şi în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece, sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s şirurile clare din viaţa-mi să le spun?
Ah, organele-s sfărmate şi maestrul e nebun!

Cîntul cel etern neisprăvit... Bacovia este oratorul mut al lui Eugen Ionescu!

Dacă Bacovia se pune în scenă pentru a se exprima, **Ion Minulescu** joacă teatru pentru a se disimula. La el estetismul caracteristic simboliştilor apare aşa de evident, încît nu mai trebuie dovedit. Toată poezia minulesciană constă în ceremonialul pe care-l propune, în afectare şi grandilocvenţă, în bufoneria pură. Ea este cel dintîi exemplu limpede de poezie a poeziei din literatura română. Valoarea vine nu din „sinceritatea" limbajului, ci din disproporţia pe care poetul o cultivă între ceea ce are de spus şi felul în care spune. La drept vorbind, Minulescu nu spune nimic (sub acest raport, emoţiile lui sînt de o banalitate desăvîrşită); şi atunci se preface că spune. Indiferent de temă – totul este simulat: iubirea, tristeţea, nostalgia metafizică. Poetul este un simulant, dar unul plin de talent, în stare să joace orice rol, inclusiv pe al său propriu:

Nu sunt ce par a fi –
Nu sunt
Nimic din ce-aş fi vrut să fiu!...
Dar fiindcă m-am născut fără să ştiu,
Sau prea curînd,
Sau poate prea tîrziu...
M-am resemnat ca orice bun creştin,
Şi n-am rămas decît... cel care sunt!...

Această capacitate se sprijină pe un elan sufletesc imens şi pe o reală putere de invenţie în planul verbal:

Sosesc corăbiile,
Vino,
Să le vedem cum intră-n port –
Să le vedem cum obosite de-atîta luptă cu furtuna
Îşi lasă ancorele grele să cadă una cîte una
Aşa cum fiecare parcă şi-ar îngropa cîte un mort.

Scanned with CamScanner

3

Obişnuinţa ne face, cînd vrem să punem oarecare ordine în poezia de după primul război, să vorbim despre „tradiţionalism" şi despre „modernism". Noţiunile sînt însă foarte relative şi nici chiar în epocă nu au un conţinut precis. Ele reprezintă doar nişte repere posibile. Cît de discutabil este a le folosi ca pe un criteriu riguros se vede şi din faptul că poeţi care au fost socotiţi de unii tradiţionalişti au fost situaţi de alţii în categoria cealaltă, şi invers. Pentru G. Călinescu, de pildă, Aron Cotruş şi G. Bărgăuanu sînt modernişti, în vreme ce B. Fundoianu şi Ilarie Voronca sînt tradiţionalişti! Lucrurile nu sînt clare uneori – o dovedeşte exemplul lui Ilarie Voronca – nici cînd poetul şi-a anunţat un punct de vedere teoretic ori a aparţinut unei grupări. Adesea, din simbolism sau din Bacovia, pornesc şi unii şi alţii – şi Demostene Botez, dar şi Radu Gyr. Cele două tendinţe nu trebuie, aşadar, opuse: mai mult, tradiţionalismul nu e decît o formă de modernism. Sămănătorismul nu era un curent poetic, ci unul social şi ideologic şi el se opunea simbolismului dintr-un punct exterior poeziei (deşi cu implicaţii în poezie). Tradiţionalismul nu e convertirea sămănătorismului: tradiţionalismul e un stil, o formulă inventată de poeţi moderni, ieşiţi adesea din şcoala simbolismului. El reprezintă, înlăuntrul poeziei moderne, una din tendinţele acesteia, tendinţa de autoconservare ce se opune evoluţiei prea rapide, în alte direcţii, a poeziei moderne: întocmai ca organismele vii, poezia se apără producînd un anumit fel de celule. Aşa încît tradiţionalismul este mai degrabă un program decît o sensibilitate reală: sensibilitatea este una singură, poezia însăşi nu este altfel decît modernă; unii poeţi însă, cu bună ştiinţă, se opun schimbării cultivînd o atitudine ostilă faţă de nou, redescoperind tradiţia. Dacă modernismul e un mod de a simţi, tradiţionalismul e aproape în întregime un stil. Aici trebuie căutată deosebirea faţă de sămănătorism. Şt. O. Iosif este sufleteşte ţăran şi Sadoveanu ni l-a înfăţişat o dată plîngînd de emoţie la auzul unor cîntece bătrîneşti. Sentimentul dezrădăcinării, aşa de caracteristic la sămănătorişti, e o dovadă că ei sînt exilaţi la oraş: nici Goga, nici Iosif nu devin vreodată orăşeni, indiferent de poziţia lor socială. Poezia lor este „veche", întrucît pleacă din acest fond conservativ, dintr-o puternică înrudire cu ceea ce reprezintă elementul ţărănesc veritabil, ca

Scanned with CamScanner

element etnic, românesc. Oricît ar fi de limpezi ecourile de lectură ale lui Iosif – un Verlaine, de exemplu –, el nu poate deveni un simbolist pentru că îl ţine departe acest fond de simţire. Tradiţionaliştii nu mai sînt, ei, ţărani adevăraţi. Sub acest raport, un tradiţionalist *avant la lettre* este doar G. Coşbuc în măsura în care se întoarce la sat nu ca la o origine de care nu se poate desface, ci ca la o materie primă. Tradiţionalist este acel G. Coşbuc pentru care nunta, înmormîntarea, lucrările cîmpului, dragostea (el scrie idile!), duşmănia în lumea ţărănească devin elementele unui spectacol, sînt adică sistematizate pentru valoarea lor exterioară, decorativă şi pitorească. Poeţii de după război vor reface atitudinea lui Coşbuc – fără a bănui – ducînd-o mai departe. Viaţa satului, folclorul (şi el utilizat de Coşbuc), obiceiurile, tradiţiile, vechea artă populară, credinţele religioase şi ceremonialurile – toate sînt tratate ca izvoare posibile, ca teme, din ele tradiţionaliştii făcîndu-şi imaginile, adică universul. Din această cauză şi pare atît de modernă, ca atitudine, orientarea tradiţionalistă!

Poate că nici un alt poet nu ilustrează mai exact constatarea de mai sus ca **Adrian Maniu** – simbolist la debut, suflet nou, modern, deschis unor experimente variate, deloc ocupat să respecte limbajul statornicit al poeziei, şi totuşi precursorul mai tuturor formulelor tradiţionaliste. Totodată se vede la el că tradiţionalismul e o chestiune de stil, de cultură. „Poezia lui Adrian Maniu, scrie G. Călinescu, este triumful stilisticii şi al manierei." Pictor, Adrian Maniu transferă în poezie principiile picturii. El e un colorist remarcabil şi un autor de gravuri (în versuri, se înţelege), punînd mare preţ pe impresia vizuală. Realitatea însăşi i se înfăţişează în forma unui tablou, a unei pînze pictate. Pastelurile din *Lîngă pămînt* denotă mereu intenţia – latentă ori nu – de descoperire a unui tablou. Natura nu are nimic natural: ea este o compoziţie, pe care poetul o analizează liric. Orice mişcare e aparentă (dacă nu e absentă cu totul), în schimb detaliile de culoare, de expresie, de volum sînt extraordinare:

> Vechi aur picură-n găleată; încovoiată, ziua moare...
> Un taur se ridică negru în seara galbenă, mugind,
> frecîndu-şi rapănul de crucea tremurător scîrţîitoare
> ca un Hristos ce-n zugrăveală se strîmbă schilav, suferind.

Metoda este a unui impresionist, căci „tabloul" se recompune din infinite nuanţe, lipsit de orice atmosferă de ansamblu. De aceea, peisajele

Scanned with CamScanner

lui A. Maniu nu dau iluzia de viaţă (poetul nici nu urmăreşte aceasta) şi ne interesează efectul artistic al imaginilor, nicidecum firescul lor:

Pe cîmpul mărăcinilor
unde se-năbuşe firul de grîu
paşte măgarul floarea albastră, dulce albinelor,
şi mestecă funia de la frîu.
Cuminte,
clatină urechi învechite,
ca două limbi de ceas potrivite,
să foarfece timpul zbieratului.

Accentul e pus aici pe comparaţia urechilor „învechite" (epitetul ne transportă brusc pe o pînză) cu limbile ceasului, ceea ce e o culme a artificialului.

Al doilea mod de a fi artificial al poetului îl descoperim în balade şi poeme epice: punctul de plecare fiind livresc, subiectul devine pentru poet un pretext de a desfăşura ceremonii fastuoase sau de a evoca privelişti pitoreşti. Ceva din arta lui Odobescu (a *Scenelor istorice*) se regăseşte aici, în acumularea de aspecte disparate, foarte vii şi precise fiecare în parte, dar care nu alcătuiesc un întreg viu. Epicul lui A. Maniu este redus la o schemă, prilej de fast evocator, ca de exemplu în *Mînăstirea din adînc* pe un motiv ştiut şi lui Gh. Asachi. Legenda – cu alaiuri, domnitori şi domniţe, cavaleri – este o recuzită, aşa cum în pasteluri natura este un decor. Nici una, nici altul nu implică de fapt „un état d'âme".

Pe o anumită latură – bizantinismul, iconograficul – A. Maniu este un precursor al mai tuturor poeţilor de la *Gîndirea*, pe care A. Maniu însuşi a înfiinţat-o în 1921 împreună cu Cezar Petrescu şi alţii. „Ortodoxismul" gîndirist este o variantă de tradiţionalism. Un poet veritabil mistic nu există la *Gîndirea*: e vorba numai de un stil în care Isus, îngerul, heruvimul apar la tot pasul, coborîţi într-o realitate obişnuită, mai puţin din nevoia de a face din ei mari simboluri religioase şi mai mult dintr-un instinct al decorativului, al caligraficului. Ortodoxismul este totuşi mai programatic decît orice tradiţionalism. Dar între program – cu ambiţia de a identifica în ortodoxie o dimensiune a spiritualităţii româneşti, uzînd şi abuzînd de noţiuni ca etnic, rasă – şi poezie, distanţa e destul de mare – şi, de exemplu, ortodoxismul lui Nichifor Crainic, ideologul *Gîndirii*, e în poezie aproape inexistent. Nici mistic substanţial (deşi intenţia se observă),

Scanned with CamScanner

nici cultivînd prea insistent imagistica tipică, N. Crainic e mai degrabă un tradiţionalist făcînd trecerea de la sămănătorism la Ion Pillat (cum a simţit E. Lovinescu). *Şesurile natale* continuă pe Vlahuţă, pe Coşbuc (şi în tehnică). Caracteristică e o anumită molcomeală a cuvintelor, care se leagănă ca un lan de grîu galben. Versul e copt, leneş, molatec:

Amiaza obosită se topeşte-n zare,
Albeşte uriaşă pe largile tarlale
Şi-n pacea dogorîtă de-a verii-nvîltorare
Ea zace-n infinitul nelămuririi sale.

Purtînd poveri de roade, trec carele greoaie,
Cu boi blajini, de-a lungul prăfoaselor şosele,
Şi doina, care-n focul văzduhului se moaie,
Îmi cade-n gînd cu vremea copilăriei mele.

Voi şesuri dulci ca lenea şi largi ca nesfîrşirea,
Cu depărtări pe care mirajele tresaltă,
Şi sufletu-mi în care vi se răsfrînge firea
L-aţi legănat cu rîuri şi-amieze laolaltă.

În *Ţara de peste veac*, poezia s-a curăţat, a devenit mai puţin greoaie. Nici aici interesul nu e dat de cele cîteva poezii „programatice", simple versificaţii, dar de altele, unde iese la iveală un suflet contemplativ. În *Rugă de toamnă*, poetul ar dori o moarte dulce ca a vegetalelor, sperînd într-o reînmugurire „pentru veacul cellalt":

Îngăduie-mi stingerea unui copac
Cînd foile, toamna, i se desfac
Şi vinete, galbene, roşii şi arse
Par sfîrcuri de flăcări din torţe întoarse.

Reculegerea anticipează pe Ion Pillat din *Caietul verde* şi din *Umbra timpului*, după cum unele motive din *Şesuri natale* vesteau *Pe Argeş în sus*:

Şezi puţin pe culme să privim de sus
Hornurile fumegînd, după apus;
Fumul casei noastre-n marginea cealaltă
E mai înalt şi face seara şi mai-naltă;
E mai drept şi mai albastru şi mai clar,
Parcă tămîiază stelele cu jar.

Scanned with CamScanner

O viziune a morţii prin topirea-n lumină găsim în *Dezmărginire*:

Mă va-nvăli spumoasă, pe creştete de hău,
O pretutindinească vibrare de lumină
Şi m-oi topi în boare de muzică divină
Despovărat de zgura părerilor de rău.

V. Voiculescu (vlahuţian la început de tot ca şi N. Crainic) e şi el în *Pîrgă*, un perfect tradiţionalist. Numai că tradiţionalismul lui nu e unul de substanţă, ci unul de stil: el nu e un ţăran, un suflet rural, ci un intelectual care şi-a găsit o formulă, o manieră (fapt observabil şi în nuvele). Limba chiar îl dă de gol; folosind motivele lui N. Crainic (din *Şesuri natale*), vara toropitoare, secetoasă, el e de la început mai puţin greoi, mai liber de cuvinte. Modelul depărtat e „boierul" Alecsandri cînd cîntă muncile cîmpului (*Semănătorii*):

Desculţi, cu capetele goale şi-ncovoiaţi adînc de şale,
Ca-ntr-o evlavie de slujbă, cum lanţ de lanţ se-nşiruiau
Plecaţi pe cuiburi, prăşitorii săpau tarlale cu tarlale
Şi fir cu fir, ţărîna toată, prin mîna lor o prefirau.

Via este descrisă cu voluptatea pe care o dau orăşanului mirosurile putrede, privelişte a butoaielor uriaşe din hrube:

Un miros lung de putred, de teasc, de foi răscoapte
S-amestecă cu greaua muţenie din vie.
Trei linuri mari aşteaptă în cramă, trei sicrie,
Şi-n spaimă ne-nţeleasă sclipesc lîngă perete
Cosoare-ncovoiate ca aripi de erete,
În timp ce-n largul hrubei ce gurile-şi deschide
Un şir de buţi şi-antale cer alte Danaide...

Fără îndoială, poetul îşi alegea cuvintele cu grijă, făcînd o operă lucidă. Plictisit să calce în „pulberea de vorbe tocite", el îşi scoală gîndul „slăbănog, deprins numai la şes", promiţîndu-i să-l poarte „prin vorbele cele mai colţuroase", care să-l înglodească şi să-l doară. Era, aşadar, de aşteptat ca tocmai V. Voiculescu să sistematizeze cel mai bine stilul ortodoxist. *Poemele cu îngeri* sînt, în întregime, rezultatul unor răbdătoare artificii: îngerii prezenţi la V. Voiculescu chiar din primele poezii devin acum nişte

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

locuitori banali ai satelor şi ai cîmpurilor. Văcarul e un înger, oamenilor le cresc aripi, străinul din poartă:

Era cu părul ca aurora,
Aripile, cu pene de lumină,
Lînced le tîra la picioarele tuturora
Prin pulbere şi tină.

Prin urmare, un stil a înlocuit pe altul. În *Ultimele sonete...*, publicate după ani de tăcere, prefacerea poetului nu e deloc aşa de mare cum s-a afirmat. Tema lui V. Voiculescu nu este de fapt iubirea, ci poezia iubirii. Avem de-a face, cum a sesizat Adrian Marino, cu o formă de poezie a poeziei. Poetul îşi ia un punct de plecare livresc şi îşi inventează o nouă manieră: zadarnic vom căuta un fior existenţial în aceste sonete desăvîrşite în felul lor, pure discursuri despre iubire:

De mult eu sînt în tine o rece deşărtare:
Din mîna mea-ţi tragi mîna, privirile-ţi pierdute
Îmi spun, mai înainte să-mi zică gura: „Du-te"...
Şi te goleşti de mine ca pentru o plecare...
E toamna? Şi cocorii-ţi deşteaptă nostalgia?
Pribegile corăbii te-ademenesc în zări?
Dar n-asculta de şoapta feeriei pierzării!
Pentru mirajul orei nu lepăda vecia!

Cu mult mai lipsit de instinct artistic e în schimb **Radu Gyr**, care începe cu un volum (*Linişti de schituri*) foarte apropiat de *Restrişti* al lui Voronca şi, prin el, de poezia provinciei a lui Bacovia, B. Fundoianu şi Demostene Botez (toamna, gloduri, „turme posomorîte şi murdare", parcul de fanfară, via, crama şi celelalte). E peste tot o melancolie tînguitoare de salcie, un „plîns veşted", cum spune însuşi poetul. În *Plînge Strîmbă-Lemne*, Radu Gyr îşi face autobiografia fabuloasă (la propriu!), identificîndu-se cu Statu-Palmă, cu Făt-Frumos, cu Cosînzeana ş.a.m.d. Poemele, prea lungi de pe acum, sînt în genere forţate. O excepţie o constituie *Pe un drum de ţară...* cu versuri admirabile:

Drum de ţară, drum de ţară,
lenevos ca o tristeţe, şerpuit cum e un dor...

care aminteşte *Cîntecul Dunării* al lui N. Crainic:

Dunăre, Dunăre, drum legănat...

Reprezentativ rămîne *Cerbul de lumină* (celelalte volume pot fi ignorate). Sentimentalismul (excesiv) se arată a fi nota dominantă şi aici. Totuşi, în chip paradoxal, poeziile se golesc tot mai mult de conţinut, rămînînd simple versificări, e drept, de mare abilitate:

> Stai în luminiş şi-ascultă:
> Cîntă apa liniştit
> liniştea din linişte, liniştile liniştii...
> Clopot-clopot, şipot-şipot, şopăieşte rîu-n şoapte
> Cînd un soare bun dogoare pe ogoare coapte-aznoapte.

De fapt, modelul lui R. Gyr este acesta: dintr-un nucleu liric real (de obicei plăcerea petrecerii la ţară, în pacea toamnei rodnice, cu prieteni vechi, buni de glume, cu vînători şi băutură), poetul scoate poeme interminabile. El are gustul vorbirii, tîndălind şi tăifăsuind cu cuvintele într-o dulce uitare. Multe pasagii sînt memorabile:

> Atunci, uitîndu-mi puşca şi roibul fără chingă,
> pornii spre Olt în goană... De-aici, din stufărişuri,
> mi se părea că toamna mă cheamă cu tăişuri
> de strigăte de lişiţi şi gemete de plopi.

Mai trebuie pomeniţi **D. Ciurezu** şi **Zaharia Stancu**. Nu în poeziile vitaliste, de un dionisianism dezlănţuit, pline, e drept, de puternice imagini, trebuie căutată originalitatea celui dintîi, ci în maniera de utilizare a folclorului din *Descîntec, Paparudă*, care a avut lungi ecouri în poezia ulterioară şi s-a degradat, prin exces. La D. Ciurezu însă prospeţimea e evidentă:

> Apă.
> Apă lină,
> Cu miros de bolbotină
> Neatinsă de lumină,
> Nici de umbră de sulfină,
> nici de gură de albină,
> apă,
> apă lină.
> Apă vie ne-ncepută
> în adînc de lut crescută,

Scanned with CamScanner

în prundiş de piatră suptă
de senin necunoscută,
apă vie ne-ncepută...

Toate poeziile arată un remarcabil simţ artistic şi un gust fin, cultivat. De un efect inimitabil este în lauda bogăţiei din *Belşug* vagul aer biblic:

Anul greu de roade s-a-ndoit în ram
Şi spicele-n lanuri au căzut pe-o rînă,
Ugerul turmelor cură-n ţărînă
Şi miei, nici nu ştiu cîţi mai am.
Cirezile vin cu sara pe poartă
Şi boii se-mpung duşmănos,
Iar duzii de-atîtea dude i-am scos
Şi nici o albină n-am găsit moartă.

Tradiţionalismul lui Zaharia Stancu e un naturism violent, o baie de senzaţii proaspete. Poetul gustă, miroase, pipăie totul, intră în contact cu sevele amare care curg prin cucute, prin cojile nucilor crude, prin scoarţa pămîntului. El se lasă biciuit de ierburi, pîrjolit de soare ca un cîmp bătut de ploaie. Mediul potrivit este Bărăganul, cu clima lui intensă, unde pot fi încercate toate beţiile. Erotica are aceeaşi notă de senzualitate neascunsă:

Cine ţi-a spus păpuşă a minţit,
A minţit cine ţi-a spus trestie.
Cine te-a numit fiară a minţit.
A minţit cine ţi-a şoptit rodie.
Eşti miezul zăpezilor, eşti miezul
Amar al cucutei amare.
Ai pielea amară ca sucul de sălcii,
Ca vişina-n pîrg ai gura amară.

Poetul sfîrşeşte prin a se amesteca cu natura: sucurile ierburilor intră în sîngele lui, carnea se face vegetală, simţurile lui sînt răscolite ca apele de vînturi, în gînd îi foşnesc livezi. Poeziile nu le scrie, ele ţîşnesc direct din vîrful degetelor, din călcîie, din piele, din oase:

Din vîrfurile degetelor, din călcîie,
Din creştet, din coapse, din genunchi,
Rupe-te aprinsă melodie,
Ieşi cîntec din măduvă de trunchi.

Scanned with CamScanner

Poeţii de pînă aici, cu toate diferenţele dintre ei, au făcut parte, unii, din aceeaşi grupare, au ţinut de aceeaşi orientare, au publicat la aceleaşi reviste. Dar unde vom situa pe **Aron Cotruş**, pe B. Fundoianu? Tradiţionalismul celui dintîi e adevărat doar în măsura în care libertăţile prozodice, spiritul neliniştit, căutările nu pot şterge impresia că poetul e înrudit cu O. Goga, pornind şi el de la un fond ancestral. Volumul de debut (*Poezii, 1911*) nu e încă deloc caracteristic. Se simt ecouri neasimilate din Eminescu, Vlahuţă, din Bacovia şi din simbolişti. Abia în *Sărbătoarea Morţii*, Cotruş evocă, înaintea lui B. Luca şi Camil Petrescu, peisaje tulburi de război, incendii, măceluri, marşuri apocaliptice, lazarete, lupte, tunuri cu foc ucigător, cazaci prăpăditori, movile de morţi, într-un ton personal care e, cum spune Călinescu, „o anume înfiorare în faţa grandiosului sinistru" :

Sinistru ard pădurile bătrîne
Iar brazii cu coroanele macabre
Par uriaşe, roşii candelabre,
Cu mii şi mii de braţe arzătoare,
Ce ard la astă groaznică serbare.

Ceea ce remarcăm încă de pe acum la A. Cotruş sînt cruzimile de vocabular. Cuvintele sînt dure, pietroase, căzînd grele ca nişte lespezi sau se rostogolesc tunînd, clocotind, fumegînd. Aceste violenţe şi contorsiuni traduc un zbucium teribil (cu accente argheziene pe alocuri), o sete de absolut. Poetul are vocaţia căutării şi a torturii interioare, el oscilează între dragoste şi silă de Dumnezeu, între blazare şi entuziasm, între generozitate şi cinism. Sufletul îi e cutreierat de „o sete dîrză şi păgînă" de a înfrunta necunoscutul, primejdiile, de a urca :

pe un drum de spini, de foc şi de cuie
spre piscuri care-n ceruri se suie.

Poetul declară la tot pasul :

Mă răsucesc, mă zbat în gol, în glod,
gîndu-mi – fir nevăzut – mi-l înnod, mi-l deznod,
patimi flămînde mă muşcă, mă rod.

Treptat, „furia" aceasta lirică face loc unui anumit echilibru, destul de evident în volumele *Versuri* şi mai ales în *În robia lor*. Poeziile sînt

aparent descriptive, dar, în fond, Cotruş e un vizionar căruia totul i se înfăţişează la dimensiuni uriaşe. Descrierile lui au un ton halucinant inimitabil. Nişte bivoli în turmă pe un şes necuprins apar grandioşi şi neliniştitori, ca nişte monştri din altă lume:

Pe şesul vast, prin sclipitor noroi
se mişc-ursuzi, cu paşi înceţi, greoi,
prin stuful de la margine de baltă...
noroiul încă umed, în apus,
le dă un luciu straniu, de nespus,
de monştri-aduşi din lumea cealaltă...
şi-amurgul pe spinări li se răsfrînge
în fulgerări şi străluciri de sînge...
Cu paşi trîndavi, cu cozile pe spate,
păşesc încet, prin trestiile uscate –
nostalgice, posace animale...

Pusta pe care rătăcesc herghelii de cai dă poetului nostalgia infinitului. Puţini poeţi – Eminescu, Macedonski – au exprimat aşa de frumos dorinţa de mari spaţii ca cele scite din timpii vechi, cu ierburi uriaşe şi legănătoare, care îmbie la vis, cu mări adînci şi ameţitoare:

Plîng vînturile...
Mînji se joacă şi nechează
Şi pusta-ntreagă plînge în dulcea după-amiază.
Iar iepele robuste
Pasc leneşe-n răcoarea nemărginitei puste
Trec leneşe în soare, cu paşi mărunţi superbi
Şi din belşugul verde al fragedelor ierbi
Brusc capetele mîndre şi le ridică-arare
Ca nişte voluptoase femei de viţă mare.

În schimb, prozatorii români sînt adesea atraşi de „stepă", de nesfîrşitul de gheaţă polar, de Siberia: Sadoveanu, C. Stere, Gib Mihăescu (în *Rusoaica*), spre a pomeni de cei mai de seamă.

În cărţile care urmează, Cotruş trece deodată la poezia socială. Aceste poezii sînt printre cele mai bune, în specia lor, din poezia românească. Celebră, pe drept cuvînt, *Pătru Opincă* n-are pînă astăzi un echivalent:

Scanned with CamScanner

Io,
Pătru Opincă
ţăran fără ţarină,
plugar fără plug.

Să vedem şi cazul lui **B. Fundoianu**. Într-o prefaţă la prima ediţie a *Priveliştilor*, autorul previne asupra împrejurărilor în care au fost scrise poeziile: „Poezia aceasta s-a născut în 1917 pe vremea războiului... Nimic din ceea ce constituie materia primă a acestui lirism nu mai exista în realitate... Descripţia (...) năştea din negura minţii ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic, de gloanţe, de sîrmă ghimpată, de tancuri". Aşadar, „priveliştile" lui B. Fundoianu sînt imaginare, inventate ca o nevoie a spiritului de a-şi găsi refugiu şi un punct de sprijin. De aici provine şi tensiunea poeziei lui B. Fundoianu: ea nu este decît aparent expresia unei potriviri între sufletul poetului şi universul pe care şi-l creează. Dimpotrivă, peisajele rustice, tîrgul de baştină, casa părintească, locurile copilăriei sînt chemate de memoria poetului spre a suplini o absenţă şi spre a stinge o spaimă. Ion Pillat evocă, nostalgic, o lume moartă, din plăcerea reîntîlnirii cu fantomele ei dragi, poetul e întors către trecut, sensul evocării lui fiind tot spre trecut. El nu vrea să dea fiinţă fantomelor în juru-i, să le tragă către sine, să le implice în lumea lui: ci să se coboare la ele spre a le redescoperi cum le lăsase, la locul lor, în atmosfera în care s-au născut. B. Fundoianu nu evocă, ci *invocă*: gestul lui are putere magică. El îşi face din „priveliştile" trecutului o privelişte prezentă şi eternă, un scut contra angoaselor de care se simte ameninţat. Nu e de mirare că B. Fundoianu a vorbit întîiul la noi despre „poemul (...) conceput ca un univers autonom, cu legile lui arbitrare, cu hazardul lui prevăzut." În fond, încercarea lui constă în a-şi transporta existenţa actuală, nesigură, pîndită de mari pericole, în calmul etern al poeziei: el nu opune poezia realităţii; mai mult, el crede că prin poezie realitatea poate fi abolită. B. Fundoianu se va scufunda în poem ca în tăcerea unui adînc de mare şi va căuta să-şi clădească acolo o lume, alta decît cea reală, o lume veşnică, pe care să nu i-o mai poată înstrăina nimeni.

Dar speranţa lui e, oare, realizabilă? La întîia vedere s-ar părea că da. În poezii se perindă peisaje ale tîrgului de altădată, triste locuri unde nu se întîmplă nimic, cu străzi glodoase şi case liniştite, împrejmuite de zăplazuri vechi, cu vite întorcîndu-se de la păşune, cu oameni tăcuţi, toate îmbibate de plictiseală ca de apă:

Scanned with CamScanner

Căruţe fugărite de ploaie au trecut,
şi liniştea în lucruri de mult mucegăieşte.
În case oameni simpli vorbesc pe ovreieşte.
Gîşte, cu pantofi galbeni, vin lent după zăplaz.

Poetul se-mbată de violenţa naturii, a toamnei, a otrăvurilor care cresc în plante:

De vii să mîni în seara asta boii uzi,
coace-mă bine, Doamne, în cîmp, ca p-un harbuz,
şi sparge-mă, în toamna asta care vine.

Oamenii sînt paşnici, de o seninătate ce pare idilică:

Bătrînii de la casa cea veche ne-au ieşit
în poartă la grilajul de iederă coclit,
şi-aveau în ochi un zîmbet de iaz de şes, cuminte.
Îţi mai aduci aminte? Îţi mai aduci aminte?

Întrebarea de la sfîrşit trădează însă înfrigurarea: poetul se teme pentru iluzia în voia căreia s-a lăsat. Această lume e roasă, imperceptibil, de o nelinişte, ascunsă în toate lucrurile, perfidă, teribilă. Mugetul cirezilor de boi deşteaptă spaima inexplicabilă a tîrgului:

şi cum mugesc, cu capul întors, de parc-ar suge –
cu ochii roşii, tîrgul cuprins de taină muge.

Un dor de plecare, de ducă, s-a cuibărit în suflete:

Aştepţi în toată seara aceeaşi diligenţă
care debarcă aceiaşi ovrei ce se întorc
încoace; ştiu vapoare ce pleacă la New York.

Teroarea izbucneşte, sub forma fricii de moarte, de timp, în *Lui Taliarh*:

Vino, să stăm de vorbă cît ne mai ţine vrerea;
ca mîne, peste inimi, va izbucni tăcerea,
şi n-om vedea prin geamuri, tineri şi zgomotoşi,
amurgul care-aleargă după cireadă, roş.
Ca mîne, toamna iară se va mări cu grîne

şi vinul toamnei poate nu-l vom mai bea. Ca mîne
s-or duce boii cu ochi de rîu în ştiri,
să tragă cu urechea la noile-ncolţiri.
Şi-atuncea, la braţ, umbre, nu vom mai şti toate;
poate-am să uit nevasta şi vinul acru; poate...
Ei, poate la ospeţe nu vei mai fi monarh.
E toamnă. Bea cotnarul din cupă, Taliarh.

Universul clădit cu atîta migală şi perseverenţă nu oferă poetului liniştea: el începe să se rotească ameninţător, din ce în ce mai repede, tulburîndu-se, amestecîndu-se, cutremurîndu-i sufletul. Speranţa s-a dovedit zadarnică şi B. Fundoianu face gestul lui Rimbaud de a renunţa la poezie: „Poezie! – exclamă el. Cîtă nădejde am pus în tine, cîtă certitudine oarbă, cît mesianism! Am crezut că în adevăr poţi elibera şi răspunde acolo unde metafizica şi morala şi-au tras de multă vreme obloanele. Te credeam singura metodă valabilă de cunoaştere, singura raţiune a fiinţei de a persevera în fiinţă!".

Scanned with CamScanner

4

Dacă tradiţionalismul e un program şi o manieră, o grupare, o orientare, adesea o revistă (*Gîndirea*), modernismul (impropriu numit astfel) reprezintă o stare de spirit generală şi e cu mult mai divers. Prin Demostene Botez, G. Bărgăuanu, el face legătura cu poezia provinciei a lui Bacovia şi Barbu Nemţeanu, prin Mihail Celarianu şi Otilia Cazimir, cu altă latură a simbolismului, aceasta ilustrată de D. Anghel. La aceştia nici nu se poate vorbi propriu-zis de înnoire ; ei nu sînt tradiţionalişti pentru că nu cultivă tradiţionalismul. Un poet este modernist pur şi simplu ; tradiţionalist este doar printr-o alegere. Cît priveşte poezia de nuanţă academizantă a unor intelectuali ca Tudor Vianu şi G. Călinescu sau intimistă şi impresionistă a unor I.M. Raşcu, Perpessicius, George Dumitrescu, ea reflectă o poziţie circumspectă : oamenii de cultură fină sînt clasicişti, conservatori. Clasicismul unui G. Călinescu – autor de poezie pe teme dinainte propuse – nu are totuşi nici o legătură cu tradiţionalismul, care nu e un clasicism (cu tot sensul lui spre valori stabile din trecut), ci un romantism minor. Dar există şi în timpul modernismului orientări programatice ; avangardismul este o astfel de orientare. El e pregătit sau susţinut de poeţi foarte puţin asemănători, cum sînt Camil Petrescu – anticalofilia lui e o formă de a repudia corectitudinea gramaticală – Tristan Tzara, Ion Vinea.

Să alegem pe cei mai semnificativi dintre ei pentru fiecare categorie, lăsîndu-i la o parte pe cei mărunţi sau necaracteristici.

Legătura lui **Demostene Botez**, de exemplu, cu G. Bacovia e aşa de evidentă, încît aproape nu mai trebuie demonstrată. La început de tot, autorul *Plumbului* se recunoaşte încă neasimilat cum trebuie :

> Pluteşte în aer un cînt de metal,
> Sînt plăci care sună, sînt plăci ce se frîng,
> Sînt pomi care cîntă şi pomi care plîng,
> E cîntecul toamnei, paradoxal.

sau :

> Afară bate vîntul, draga mea,
> Şi-i toamnă şi e rece, şi-i tîrziu.

Scanned with CamScanner

Sînt şi alte reminiscenţe, din Coşbuc, Şt. O. Iosif, chiar din O. Goga, totuşi nu esenţiale, răspîndite pînă tîrziu în lirica lui Demostene Botez. Cu adevărat nou, poetul nu este nici în poezia tristeţilor şi plictisului provincial, care l-a făcut cunoscut. Dar aici se remarcă îndată o anumită atmosferă care e a lui şi după care-l recunoaştem: amiaza de duminică tristă şi-nsorită, cu lucrători ieşiţi la plimbare, cu bătăi de clopot ca la Rodenbach („Les dimanches tant de tristesses et tant de cloches"), cu caterinci la colţul de stradă (la Rodenbach sînt armonici). Poetul se lasă invadat de „tristeţi atavice", „tristeţi fără motiv". G. Călinescu a spus, pe bună dreptate, că temeiul acestei poezii este sentimentalismul, dar nu ca ingenuitate pură, ci controlat de inteligenţă şi uşor persiflat: de unde şi impresia de intelectualitate.

Profund, Demostene Botez este însă în cîteva poezii din *Cuvinte de dincolo*, în care tristeţea, poza de solitar se înalţă la o expresie absolută, „metafizică". În *Trecut*, poetul se simte despărţit de propria-i viaţă pe care şi-o trăieşte ca un străin, auzind-o repovestită „de o străină gură". El a rămas doar un nume, uitat şi acesta:

Şi însumi eu, cu tot ce-am fost pe lume,
Cu tot ce nu-i din ce-a fost înainte,
Sînt numai ca un nume
Pe care-l ştiu,
dar nu-mi mai vine-n minte...

Poetul devine pentru sine însuşi „el", prezent nelămurit în amintirea lucrurilor, în zgîrietura de pe geam, în mucul de ţigară stins. El îşi contemplă propria absenţă:

Umbra-i ca o haină stă în cui.
Doarme sau e mort în patul său?
Are faţa mea şi-a nimănui,
Este şi nu e, ca Dumnezeu.

Fiinţa a regresat spre inerţia pietrei, cufundîndu-se într-un somn letargic ca al materiei, în care vuietul timpului se aude ca un zvon depărtat:

Văd cum timpul stă pe loc de mult
Şi ca pe un vuiet depărtat l-ascult.
Viaţa dormitează germinînd.

Scanned with CamScanner

Şi o simt în jur, universală,
Într-o nesfîrşită oboseală
Şi-n absenţa ultimului gînd.

În ce are viabil, poezia lui **Mihail Celarianu** este monologul pasional al unui îndrăgostit. Deşi erotică, esenţial, ea are un model în D. Anghel, poetul florilor. Dar, dacă la acesta florile erau cîntate pentru frumuseţea sau suavitatea lor, la M. Celarianu putem vorbi mai degrabă de un limbaj al florilor. Poetul transferă asupra lor arzătoarele lui emoţii, senzualitatea, suferinţa. El dăruieşte iubitei o misterioasă floare galbenă, purtătoare a focului ce-l mistuie:

S-o aşezi ţinînd-o arzînd cu mîna ta,
Şi s-adormi cu faţa către ea,
Răscolită-n visuri liber să-i zîmbeşti,
Trupu-ncetinel să-ţi dezveleşti.
Astfel toată noaptea sta-veţi amîndouă,
Trupul tău sub tainica ei rouă,
Dimineaţa însă voi veni-n joc mare:
Să-mi dai floarea, galbena mea floare!

S-a săvîrşit un ritual magic, iubita devenind „profana floare a patimelor mele":

din trupul şi din sînii ei ţîşnesc
garoafe galbene şi negre.

Nu mai putem stabili la fel de uşor precursorii altor poeţi, precum Perpessicius, Călinescu, Camil Petrescu, Tudor Vianu şi într-o măsură I.M. Raşcu sau N. Davidescu. Ei se înrudesc printr-o atitudine comună faţă de poezie, prin motive, prin imaginaţia livrescă. Toţi sînt oameni de carte înainte de a fi poeţi.

Primul volum (*Scut şi targă*) al lui **Perpessicius** conţine nu puţine lucruri citabile: poezie de război scrisă cu pricepere, dar fără viziunile lui Camil Petrescu, avînd obsesia raportării peisajului de război la acela normal. Cîteva mici bucăţi vădesc intenţii umoristice în felul lui Topîrceanu, dar cu mai multă fineţe. Caracteristic este abia volumul următor: este vorba de o poezie tipică de intelectual, livrescă (fără „talent"). Singura

Scanned with CamScanner

atitudine lirică este reculegerea şi reflecţia asupra lucrurilor din jur. Motivele sînt biblioteca, lectura, excursia în ţintirim pe chei:

Ce farmec e-n biblioteca izolată!
Plutesc în voia gîndurilor line.
Şi mă surprind gîndindu-mă la tine
Şi mă încînt de această locomoţiune minunată,
Ce îmi permite să ajung cu bine
Cu toate că-i înzăpezită linia ferată.

G. Călinescu a continuat, după un „program" personal, poezia intelectualilor: a lui Tudor Vianu, Camil Petrescu, Perpessicius. A debutat cu poeme în stilul primului Ion Barbu (la *Universul literar*). Apoi şi-a compus o poză de un romantism focos, călătorind sub lună, vînînd mistreţi grozavi, bînd vin direct din ploscă. Programul devine mai evident în poeziile de mai tîrziu: între marele univers şi acela mărunt există nu legături, ci o consonanţă organică. Gîndirea poetică, spre deosebire de aceea logică, taie în univers nu serii paralele, ci mari cercuri, al căror centru fiind omul, micul şi marele univers se rotesc în jurul lui. Aşadar, poetul va cînta întîi elementele cosmice primordiale, apa, focul, aştrii, apoi animalele uriaşe, gregare. Soarele, simbol al creaţiei divine, face să rodească pămîntul; luna, în schimb, e astrul care guvernează proliferarea puterilor infernale. Între elementele cele mai îndepărtate se pot stabili relaţii, căci toate se află pe acelaşi cerc. În al doilea rînd, vor fi observate virtuţile poetice ale obiectelor mărunte, ale paharului, săpunului, robinetului, farfuriilor, fotoliului şi chiar ale pastei de dinţi:

Dar tu, pastă de dinţi, candoare fără greş
Ce umpli toată gura cu floare de cireş!

Cînd programul nu usucă lirismul, descoperim poezii absolut remarcabile. Infiltraţia marelui univers în structura micului univers e sugerată excepţional în *Greierii*:

Aseară-n biblioteca mea,
Din sobă, uşă, duşumea,
Din rafturile de stejar,
Am ascultat un cîntec rar.

Scanned with CamScanner

Învechirea organicului pînă la a da impresia de inorganic, dulceaţa mineralizată ca o lavă, ca o miere etruscă, apare în *Ghenca*:

Cu degetele pipăi această miere etruscă
Uscată ca o lavă, cu smalţuri de coral,
Solidă, fără vîrstă, cu miezul natural,
În care doarme-o veche, zaharisită muscă.

Rochia de moar e tot un pretext pentru a fi reînviată fantoma mătuşii Magdalina, himeră cu pleoapele uscate ca foile de ceapă şi păr de cîlţi, cu obrajii de ceară şi ochi de stafide, din nasul căreia atîrnă mucul, „floare de cerceluş". O dată spectacolul încheiat, obiectele reintră în neclintirea lor şi baba redevine o rochie de moar, pe fundul lăzii de Braşov:

Miroase a patchouli şi, cînd o scutur, iată
De-un nour de molii albe odaia e-mpuiată.

În înţeles adînc, poema poate fi fabula recreării lumii prin cuvinte. Nenumite, lucrurile sînt moarte. Prin cuvînt, numite, ele se umplu de o viaţă necunoscută, rochia de moar o-mbracă din nou pe Magdalina. În fiecare lucru zace un cîntec: „Dacă nimereşti cuvîntul, lumea începe să cînte" (Eichendorff).

Erotica lui G. Călinescu are un uşor aer teatral, fiindcă este în intenţia poetului să-şi „joace" sentimentul. Cititorul prevenit bănuieşte că grandilocvenţa, ridicarea ochilor la cer, invocarea zeilor sînt prefăcute:

„Mă iubeşti?" pe Til întrebai, strîngînd-o în braţe;
Părul pe obraz revărsîndu-mi, rînzînd, zise: „Nu".
„Cugetă bine ce spui!" am strigat cu faţa spre lună.
„Zeii stau martori în stele, cu ochii pe noi".

Sensul existenţial al poeziei lui Camil Petrescu a rămas necunoscut contemporanilor. Autorul însă şi-a dat seama de el, deşi s-a explicat abia într-o postfaţă la volumul din 1957. El mărturiseşte cu această ocazie că poeziile din *Ciclul morţii* „fac parte dintr-un vraf de ciorne începute din timpul războiului", că s-au născut dintr-o experienţă de viaţă nemijlocită, rămasă prezentă în fiinţa lor: „E la începutul fiecărei poezii o introducere, ca să zic aşa, în care e folosită cu intenţie o notaţie precisă, ca să fixeze un punct de reper locului de pornire". Dar Camil Petrescu mai ştia că poezie

Scanned with CamScanner

cu adevărat este abia „ceea ce urmează după acest prim plan notat precis, tocmai ceea ce îl depăşeşte... *„Poezia însăşi nu poate fi decît cunoaşterea plastică a zonelor mai înalte."* (s.n.) Lui E. Lovinescu, înclinat să reducă totul la notaţie, Camil Petrescu îi replica: „Esenţa poeziei este imaginea şi aura ei. Idei văzute şi traduse în imagini. Adică tîlcurile lumii în imagini adevărate... Vreau să înţelegi nuanţa dorită: *de dincolo de lucruri*, adică din zona tîlcurilor şi a înţelesurilor care depăşesc ceea ce se poate nota, adică e vorba de ideile concrete, nu de jocul ideilor care e nălucire pură, platoniciană, în opoziţie cu concretul". Uimitor este cum a înţeles Camil Petrescu că, ţîşnind din viaţă, poezia trebuie să ridice viaţa la idee; dar că ideea este, ea însăşi, tot o formă de viaţă. Nimeni n-a spus mai frumos decît el că veritabila spiritualitate refuză „cadavrele ideilor", rutina eruditului:

Bibliotecile cu rafturi şi zăbrele
Sînt pline
De tomuri grele,
Pergamente şi colecţii vechi nepreţuite,
Legate-n marochine,
În care zac orînduite
Ierarhic, sub capitole şi titluri,
Mii şi milioane de idei...

Poemele din *Ciclul morţii* sînt înrudite cu paginile din partea a doua a romanului *Ultima noapte de dragoste...* Războiul, fără nimic eroic, e descris dinăuntru cu teroare şi oroare. Versurile alcătuiesc un fel de jurnal de campanie, ţinut nu prea strict, pe file smulse din carnet. Autorul spune mai tîrziu, în legătură cu *Marş greu*: „... a fost aşternut pe hîrtie într-o dimineaţă de august 1917, chiar a doua zi după întoarcerea dintr-un marş disperat, strategic... Abia luasem în primire, seara, tranşeele. Dimineaţa de munte împădurit era plină de prospeţime, verdeaţă şi soare. Lucram la o măsuţă de mesteacăn, înfiptă cu picioarele în pămînt, în faţa bordeielor din linia întîi... La început loviturile de obuz erau rare şi cădeau mai ales în stînga... Scriam întrerupîndu-mă şi...".

Ce poate fi această ploaie de amănunte dacă nu stabilirea împrejurărilor concrete care au trecut din realitate în poezie? Poezia şi viaţa stau faţă-n faţă, aşa cum stau faţă-n faţă viaţa şi moartea în prima linie a frontului. De ce scrie Camil Petrescu? Pentru a exprima oroarea războiului? Dar noi nu exprimăm în general decît ceea ce s-a petrecut, iar războiul este aici

Scanned with CamScanner

viu, amenințător. Cuvintele mîzgălite pe hîrtie și mototolite apoi „în buzunarul unei mantale" sînt un talisman. Este ca și cum soldatul ar voi să smulgă de sub obuze ceva din ființa lui, ca și cum ar voi să se apere. Totdeauna literatura a fost menită să ne apere de moarte: dar rareori într-un chip așa de direct, aproape eroic. Căci nimic, nici o grozăvie nu este pentru cel ce scrie în fața obuzelor ireal: marșurile, somnul, frica, lașitatea sau cadavrele. Dacă ne-am obișnuit să credem că scriem pentru a nu muri de tot, nu e totuși extraordinar că nu putem gîndi la literatură în astfel de clipe, cînd moartea ne e mai familiară decît viața? Iată cum literatura își pierde, treptat, înțelesul ei propriu, devine un act reflex de apărare, devine viață. Soldatul extenuat de marș, îngrozit, în loc să se arunce în adăpost, scrie versuri. Nu e sublim? El știe că nimic nu-l apără mai bine, că zidurile de beton ale nici unui adăpost nu sînt la fel de rezistente ca versurile:

Pe nesimțite,
Spre înălțimi nebănuite
Ne-am ridicat parcă pe-o treaptă,
Căci iată
Priveliștea apare deodată
Ca o momeală de dincolo, stranie,
Un început de danie,
Pentru nemurirea care ne așteaptă.

Sens existențial nu vrea să însemne așadar, în *Ciclul morții*, transcrierea pur și simplu a unei existențe reale. Poezia a devenit, ea, tot așa de reală ca și existența, a devenit viață. Însă, în același timp, pe măsură ce poezia „s-a degradat", viața însăși a suferit o transformare: ea nu și-a pierdut conturele reale (morții, obuzele, mizeria), dar și-a pierdut caracterul imediat, contingent. Camil Petrescu înțelege că materia poeziei lui se află dincolo de lucruri, că ceea ce se poate nota nu e decît un mijloc de intrare în esențial, o poartă. Nu numai literatura pare a fi luat chipul vieții; viața, la rîndul ei, a luat chipul literaturii. Războiul s-a transformat într-o aventură umană universală: poetul poate descifra în el un simbol. Ceea ce părea notație de evenimente anodine se revelă viziune semnificativă a unor puteri infernale care s-au năpustit asupra omului. Poemele devin opace, ca o pastă groasă, înțelesurile se fac nedeslușite. Marșul pare acum un calvar nesfîrșit, o tîrîire de reptilă prin locuri pustiite, otrăvite, unde moartea rînjește din fiecare piatră, din fiecare ciot:

Scanned with CamScanner

Noi ne mişcăm împinşi din urmă
Cum valurile unui rîu se-mping
La vale unul pe-altul,
Şi pe şoseaua grea de praf
Ne scurgem în coloană, fără şoapte,
Ca apa unui fluviu în noapte.

Oamenii merg fără să ştie încotro, ca o turmă sub biciul nevăzut al soartei, cu picioare grele, cu capetele-n piept, într-o coloană de osîndiţi din *Infernul* lui Dante. Pedeapsa lor e de a nu întîlni niciodată capătul, căci cu cît merg mai mult, cu-atît mai lung e drumul:

De nopţi întregi prin pulberea uscată
Şi mai înecăcioasă decît fumul
Mărşăluim spre miază-zi
Şi
Cu cît mai mult înaintăm
Cu-atît mai lung e drumul.

Nu există nici început, nici sfîrşit, nici loc:

Dar unde sînt acum?... Şi unde merg?

nici timp:

Căci de mult,
Aici la marginea vieţii,
Subt binevoitoarea lumină siderală,
Nu mai trăim în timp.
Şi calendarul
A reintrat în forma lui astrală.

Poemele se lasă citite şi ca documente pentru o existenţă trăită, şi ca viziuni simbolice; mai exact, ceea ce pare la început document se descoperă, treptat, a fi ordine simbolică, misterioasă, viziunea n-are, la rîndul ei, decît o valoare abstractă, în afara documentului. Viaţa şi poezia se confundă inextricabil, una este necontenit cealaltă. Remarcabil poet este Camil Petrescu şi în restul versurilor.

Cel care va lansa în 1916, la Zürich, dadaismul, **Tristan Tzara**, este şi autorul (pînă atunci) al cîtorva remarcabile poeme româneşti, ce conţin în germene mai toate pretextele avangardiştilor. În fond, T. Tzara e un intelectual fin, instruit, jucîndu-se să desfacă poezia atît din rigidităţile

Scanned with CamScanner

clasiciste, academizante, cît şi din estetismul poetizant al simboliştilor. Versul lui va fi liber, asociativ, de o supleţe extraordinară şi totodată intenţionat prozaic. În amîndouă aceste însuşiri, T. Tzara premerge în chip izbitor pe Camil Petrescu: probabil e vorba de o afinitate, nu de o influenţă directă, poemele lui Tzara fiind strînse în volum abia în 1934 de Saşa Pană. Influenţa e mai sigură la Ilarie Voronca, la Ion Vinea (mai rar) şi, în genere, la moderniştii extremi. Cu toate acestea, T. Tzara nu depăşeşte niciodată în poemele româneşti nişte limite rezonabile şi nimeni n-ar fi putut prevedea ce consecinţe vor decurge din ele:

Verişoară, fată de pension, îmbrăcată-n negru, guler alb,
Te iubesc pentru că eşti simplă şi visezi
Şi eşti bună, plîngi şi rupi scrisori ce nu ai înţeles
Şi îţi pare rău că eşti departe de ai tăi şi că înveţi
La Călugăriţe unde noaptea nu e cald.

Ca toţi intelectualii, şi T. Tzara caută la ţară senzaţii inedite:

Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală
Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele,
Vom umbla ca agricultorii cu pălării mari de paie,
O să facem baie lîngă roata morii
Să ne-ntindem la soare fără sfială
Şi-or să ne fure hainele şi-or să ne latre cîinii...

Poate însă că primul intelectualist (premergînd şi pe Perpessicius, şi pe T. Vianu, şi pe George Dumitrescu) este **I. M. Raşcu**, autor de poezie care cîntă cărţile şi emoţiile lecturii, subtil răspîndite în existenţa de toate zilele a poetului. Aşa este prea lunga *Port-Royal*:

Prin fructele dormind pe crăngi trudite,
Prin freamătul de frunze - virginal,
Mişcat, tot sufletu-mi planează în extaze aurite
Spre sihăstria de la Port-Royal.
(Visează, cîntă sau în largi viziuni
Creează totul din livreşti detalii?)

Debutînd ca simbolist, format în atmosfera *Vieţii noi* a lui Ovid Densusianu, citind şi traducînd din Samain, Marcel Schwob, Henri de Régnier, Maeterlinck, Bataille, Paul Fort, Rodenbach, I.M. Raşcu devine un „impresionist", cum îl defineşte D. Micu, şi un sentimental. Dar bătăile

Scanned with CamScanner

prea mari de inimă sînt stinse prin cultură. Cele mai frumoase poezii evocă (nu fără legătură cu Dimitrie Anghel şi Ion Pillat) copilăria zburdalnică, „salonul vechi de ţară", plin de relicve şi de umbre, livezile înmiresmate. I.M. Raşcu e şi un poet al oraşului prozaic. În genere, poezia lui e discursivă, cu lungimi intolerabile, însă din ea se pot oricînd tăia pasaje memorabile:

Mihai, Camil, Costică şi cu Un mine –
Pierduţi în toamne grave, prin funduri de grădini
Şi-n bălării înalte, cu freamăte virgine –
Primeam, pasivi, în suflet, senzaţii şi lumini.
.....
În salonul vechi de ţară am păşit ca-ntr-un altar...
Sfiicios, copilăria mă privea de prin unghere.
Prins de un zid acelaşi ornic urcă-al timpului calvar
Şi aceleaşi bibelouri dorm pe-nguste etajere.

Versul e bătrînesc şi ticăit.

Că modernismul poate fi el însuşi, uneori, o manieră, o dovedeşte poezia lui **Camil Baltazar**. Influenţat de A. Maniu, el cîntă pe „flaute de mătase". Ceea ce defineşte toate poeziile (nu numai cele de spital, dar erotica, pastelurile) este mai întîi o anumită transparenţă a imaginii. Poetul caută suavităţile, lilialul, inocenţa, argintul. Iubita mergînd desculţă pe cîmp îşi dezveleşte pulpele aproape vegetale, tîrgul glodos al lui B. Fundoianu se umple de aerul curat ce vine de la munte, toamna se vesteşte prin sunete de violoncel şi gingăşie de promoroacă:

Început de septembrie, moale, învins,
Cu violoncele bolnăvicioase
Peste abanosul lacului, stins.
Început de înnoptare, doinind din tilinci de soc.
Despletire tremurată, a cocorilor ce pleacă,
Presimţire gingaşă
De-ntîie promoroacă.

Ftizia e şi ea, în poemele de spital, un pretext al anemiei, al debilităţii fizice care evaporează materia şi o spiritualizează. Mîinile vecinilor de pat se întîlnesc ca lianele, sufletele ies ca o tuse pe gură, trupul mortului se împuţinează sub giulgiu.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

În al doilea rînd (şi tot ca o expresie a artificialităţii esenţiale), Camil Baltazar cultivă hieraticul, gesturile studiate, ritualurile (valabile numai exterior), ceremonia. O poezie de dragoste deghizată găsim în *Biblice*. Iubita se cheamă, pe rînd, Ebreea, Miryam, Ruth, Ester, Sulamita, Sephora, Tamar, Salomeea, Noemi. Deşi *Iudeea* lui N. Davidescu apare cu un an mai tîrziu, cel influenţat poate fi totuşi Camil Baltazar (dacă nu e vorba de o pură afinitate), căci poeziile din cartea lui N. Davidescu apar cu mulţi ani înainte în reviste. Asemănarea e uimitoare : aceeaşi preferinţă pentru dragostea senzuală, aceeaşi cruditate somptuoasă a limbajului. Nu lipsesc exagerările, cum ar fi descrierea unui incest în *Tamar II*. Expresia are prospeţime, dar şi silnicii luate din Arghezi : „pînă ce ascuţit o sfîrşiere o a durut", „Ammon gonit-o-a pre ea". Cu *Întoarcerea poetului la uneltele sale*, Camil Baltazar – statornic în nestatornicie – va încerca altceva : o poezie alegîndu-şi ca temă reflecţia asupra instrumentelor de scris, a hîrtiei, a actului ca atare de a scrie versuri :

> Întoarce-m-aş iar la uneltele mele,
> gingaşii pori ai hîrtiei de vers
> să-mi deschidă iar porţi de univers
> limpezi ca ochii de cerbi şi mărgele.

În *Tărîm transcendent*, manierismul a devenit aproape insuportabil : eroticele n-au prospeţimea celor dinainte, „cîntecele pentru prieteni", „elegia familiei" sînt fără valoare. Cutare catren va rămîne în memoria poetului Călinescu :

> Tristeţea mea, prea mare să-ncapă
> în strofa asta cu gust de ţărînă,
> sfîşie hîrtia şi-o rupe
> şi ca o apă tare îmi arde mîna.

Ion Vinea s-a bucurat de un mare prestigiu în mişcarea modernistă şi de avangardă. El nu numai că a întemeiat una din primele reviste care militau pentru ideea de modern (*Simbolul*, cu Tristan Tzara şi Adrian Maniu, în 1912), dar a fost directorul singurei reviste care a durat (*Contimporanul*). Înainte cu doi ani de *75 H.P.*, *Contimporanul* se deschidea cu acest manifest : „Jos Arta, căci s-a prostituat ! Poezia nu e decît un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vîrstă" etc... Aici publică B. Fundoianu articole inteligente şi incendiatoare. Totuşi revista primeşte

colaborări de la Arghezi, Blaga, Barbu, Minulescu, Davidescu, Philippide, Camil Petrescu, Al. O. Teodoreanu, Ion Pillat şi alţii, fiind printre cele mai bune publicaţii literare din deceniul al treilea. Care a fost concepţia lui Ion Vinea, pînă unde mergeau adeziunile lui e greu de ştiut. Fapt e că, prezent în toate acţiunile de înnoire (fiind doar un „constructivist", adică împotriva „anarhismului poetic" al dadaiştilor), publicînd multe versuri tipice pentru căutările timpului, Ion Vinea s-a prefăcut aproape complet la tipărirea - foarte tîrzie - în volum. Recitindu-l, sîntem surprinşi de eliminarea aproape a tuturor teribilismelor, tot ce mai rămîne conform cu propriul manifest din 1922 fiind „minunea cuvîntului nou şi plin de sine; expresia plastică, strictă, rapidă..." deşi nu, evident, tocmai ca aceea a „aparatelor Morse" !

Autorul *Orei fîntînilor* e un elegiac minor, remarcabil poet al penumbrelor sufleteşti, al stărilor de oboseală şi langoare, al tristeţilor incurabile şi, natural, al iubirii. Un poet, ca şi Emil Botta (dar fără nota de patetism întunecat şi teatral al acestuia), de emoţii tulburi, de stări extatice, de reverii triste, suferind de aceeaşi monotonie a sentimentului de disperare în faţa nimicniciei existenţei. Elegia lui Ion Vinea traduce o oboseală de o lume inacceptabilă pentru sufletul poetului: sufletul lui peregrinează în căutarea adevăratei lumi. Este oare aceasta copilăria? Cîteva poezii evocă aroma fructelor din „cămările de iarnă", gongul care sună de masă în casa părintească, glasul mamei. Însă memoria încearcă zadarnic să păstreze intact acest univers abia desprins din ceţuri. El se destramă în aceeaşi clipă în care a fost invocat:

Pîndesc şi-adulmec clipa fără rost,
adun din gînd şi pun la loc ce-a fost,
chem umbre, voci, dintre faţade mute
s-aleg un basm de zile descusute,
pe Dunărea de-aramă răsfoite,
să prind ceva, măcar pe dibuite.
Îmi pun urechea la pămînt:
nici un răspuns. Ascult în larguri: vînt.

Amintirile se dovedesc neadevărate, iar iubirea numită într-una din Poezii nici nu s-a născut:

Ce dor smintit te prinde, o, inimă ciudată
să chemi iubirea moartă ce nici nu s-a născut?

Scanned with CamScanner

Acum începe să se observe că nostalgia lui Ion Vinea nu are în vedere, de fapt, copilăria : ea este o tînjire după un univers presimţit, dar nenăscut, după un paradis pierdut, de reînvierea căruia (contradicţie subtilă !) poetul se teme :

> De somnul şi de amăgirea reîntoarcerii pale din vie
> mă tem - de-ntreaga poveste
> plutind în pierdut paradis.

Nostalgicul poet se va retrage într-un turn de ivoriu, se va autozidi. *Ora fîntînilor* e, cum scrie Paul Georgescu, ora creaţiei, căci creaţia se coboară în nadir, e altă faţă a existenţei, lunară, nu solară. Însă şi-a realizat Ion Vinea refugiul în poezie ca într-o altă viaţă? El, de fapt, nu poate, renăscîndu-se, să se elibereze de sine. Natura, cerul, pămîntul, eleşteele, cîmpiile, sălciile nu alcătuiesc un univers nou, necunoscut, pentru fugitul de lume, dar îi spune toate numele lui, în cîntece de recunoaştere. Poetul s-a redescoperit pe sine căutîndu-se pe sine. Nu e ciudat că poeţii care nu vor decît să se exprime, se creează din nou, în vreme ce aceia care, ca Ion Vinea, năzuiesc să se creeze, nu reuşesc decît să se exprime? Înşelată, puterea lui liberatoare se reprimă : poetul îşi ia în stăpînire iluzia lui salvatoare. Pornit în căutarea unui alt tărîm, el nu va ajunge niciodată, împăcîndu-se cu vedenia lui. Ce altceva decît această libertate aparentă, stînjenită de lanţuri invizibile, este exprimată în *Servituţi*?

> Iar inimile noastre măsurate
> Nu pridideşc să bată pentru ele
> captive-n cercul Curţii devotate
> ce ne-mpleteşte-n lanţuri din dantele.

Avangarda propriu-zisă nu se reduce, desigur, la **Ilarie Voronca**. Dar, cîtă vreme nici unul din ceilalţi poeţi nu reprezintă, liric, o valoare, iar Il. Voronca e prezent în toate mişcările avangardei, putem să-l alegem pe el ca pe un simbol. E nu doar un poet, ci şi teoretician, şi el e poate singurul veritabil avangardist de care poezia română îşi mai aminteşte. Ceilalţi, cu toate pretenţiile lor de a reprezenta viitorul poeziei, au fost traşi la fund de o mînă nevăzută ori s-au remarcat în alte direcţii (Geo Bogza, Aurel Baranga, Ion Călugăru ş.a.). Din desele manifeste ale lui

Scanned with CamScanner

Ilarie Voronca, ideile cele mai curente ale avangardei (şi nu doar româneşti) se amestecă cu păreri personale uneori interesante teoretic. Mai întîi, Ilarie Voronca e un mare creator de formule şi tot ce e culoare internă în avangarda românească se datorează formulelor pe care le-a găsit succesiv! La *75 H.P.* vorbeşte de pictopoezie (definită spiritual: „Pictopoezia nu e poezie. Pictopoezia nu e pictură. Pictopoezia e pictopoezie"), la *Punct* de sintetism, la *Integral* de constructivism integral şi, mai pe scurt, de integralism. Se vede uşor că toate formulele se rotesc pe ideea combinării artelor, a mozaicului. Ilarie Voronca protestează contra suprarealismului (de la *Unu*), căci „doctrina lui înseamnă o întoarcere spre un izvor întrecut. Instituirea haşişului şi visului ca principii de artă, dezagregarea excesivă aparţinuseră încă de mult expresionismului." Ceea ce nu e tocmai exact, dar se reţine faptul că Ilarie Voronca pune la temelia actului artistic luciditatea. Combinaţiile lui nu sînt rezultatul hazardului (deci el nu e dadaist), ci al voinţei creatoare. Definiţia setei de nou a artiştilor se reţine: „E în el (în modernism) ceva din străduinţa corăbierilor de la sfîrşitul Evului Mediu întru aflarea unor noi drumuri spre Indii...".

Ce se poate alege acum din poezia îndrăzneţului ideolog? El debutează cu un volum cuminte (*Restrişti*), în linia poeziei de tristeţi provinciale a unor Barbu Nemţeanu, Demostene Botez ori B. Fundoianu, lipsit de orice noutate de expresie, dar cu evidente însuşiri tehnice:

> O ploaie subţire a înflorit cerul mîhnit,
> Tristeţi de Duminică şi clopotele te-au chemat stinse.

Pentru ca, deodată, în *Invitaţia la bal, Colomba* şi celelalte, atmosfera aceasta să dispară aproape fără urme şi poetul să-şi precizeze un mod particular de a „compune" versurile. În *Ulise* (ecou depărat din Joyce), poetul alcătuieşte un lung reportaj, trecînd prin dimineţile oraşului, străzile, tramvaiul, piaţa, călătorind pe Valea Prahovei pînă la Braşov şi sfîrşind la Paris. În toată discursivitatea şi haosul percepţiei, răsar imagini scînteietoare şi insule de poezie foarte frumoase, cum ar fi descrierea *Pieţei*:

> te opreşte la vînzătoarea de legume
> îţi surîd ca şopîrlele fasolele verzi
> constelaţia mazărei naufragiată vorbeşte
> boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminţi în bănci,

Scanned with CamScanner

ca lotci dovleceii îşi vîră botul, înaintează,
amurgesc sfeclele ca tapiţerii pătrunjelul mărunt
iepuri de casă, ridichi albi, pătlăgelele
vinete înnoptează, iată tomatele ca obrajii
transilvănencelor.

Plante şi animale şi *Zodiac* sînt volumele cele mai unitare ale lui Il. Voronca. Acum se vede mai bine nu numai tehnica poetului (care constă în alăturare şi lipsă de centru vital a poeziei), dar şi natura lui. Il. Voronca e un descriptiv, un vizual. Peisajele lui sînt stilizate, purificate pînă la abstracţie, picturi pe aer, pe vapori, pe fum, pe cerul translucid şi pe ape clare:

pe cîmp ceştile florilor ca pe o tavă
se înfioară în stînjenei licoarea lunei
albăstrele urcă pe cer o apă suavă
iederea: temerare în argint a strunei
păpădia îşi desface pînzele.
Cum îndulceşti gura aerului, cicoare!
Trifoiul îşi adună ca miei frunzele
lucerna pune în glas o răcoare.

Imaginile sînt adesea extraordinare, chiar dacă poeziile nu se încheagă, scurgîndu-se la nesfîrşit, prin pagini, în mii de pîrîiaşe: „Şi pasul poetului adie ca o limbă în clopotul sutanei"; „Dar sîngele, ca o reptilă, se tîrăşte în artere"; „În rugămintea apelor îngenuncheate sub păianjenii de lişiţă"; „Laptele ierburilor se umflă în suvenir şi-n chiot".

Cu timpul, poetul cade într-un delir verbal fără nici o justificare estetică (*Brăţara nopţilor, Incantaţii*), pentru ca iarăşi pe neaşteptate în *Patmos*, deşi discursivitatea rămîne, imaginaţia să se clarifice în mare măsură. Pretenţiile poemului care dă titlul volumului sînt de a fi o experienţă spirituală, totuşi mai izbutit e *Cheile poemului*. Cu toate inegalităţile lui şi fără să fie vreodată cu adevărat profund, Il. Voronca e un poet interesant şi plin de surprize, cu o fantezie totdeauna proaspătă, în stare de cele mai neaşteptate asociaţii. El a împins poezia spre o libertate vecină cu o dezintegrare totală, şi de aceea e greu de primit (ori măcar de parcurs) integral. Ilarie Voronca e un poet de antologie.

Scanned with CamScanner

Nici **Şt. Roll, Saşa Pană, Paul Sterian** nu au supravieţuit, ca poeţi, momentului avangardist. **Geo Bogza** este, în puţinele versuri rămase în reviste, capabil de o mare prospeţime a imaginii şi nu lipsit de o notă personală (*Cîntec pentru Ioanamaria*). **C. Nisipeanu** (care a scos la Craiova revista *Radical*) n-a confirmat niciodată cele două-trei poezii memorabile din *Spre ţara închisă în diamant*. O recrudescenţă a supra-realismului se va produce imediat după 1945, nelegată însă de numele nici unui poet însemnat.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

5

Dintre poeţii deceniului al treilea, patru nume stau mai presus de orice tendinţă, şcoală, grupare: Blaga, Arghezi, Philippide şi Pillat. Ei nu sînt, firește, străini de epoca lor, nici căzuţi din cer într-un peisaj de care n-au cunoştinţă. Călinescu îi situează pe Blaga în ortodoxism, pe Arghezi şi pe Philippide în modernism, pe Pillat în tradiţionalism. Istoriceşte, lucrurile stau întocmai: astăzi însă individualitatea unor atît de mari poeţi îi pune alături de orice clasificare. Şi nici curentele (devenite clasice) nu ni se mai par la fel de bine definite ca altă dată, spre a putea gîndi în funcţie de ele mişcarea poeziei. Mai evident este, de exemplu, că, indiferent de materialul ei obiectiv, poezia română modernă se naşte din simbolism, luînd cunoştinţă de sine şi meditînd asupra lumii spre a cădea victimă tocmai acestei conştiinţe, întorcîndu-se asupra ei ca asupra unei realităţi unice, suficiente. Şi tradiţionaliştii, şi moderniştii ascultă de acest destin comun. În deceniul al patrulea, diferenţa nici nu se mai face, de altfel. De cînd Ion Barbu repudiază şi modernismul, şi tradiţionalismul, şi jammismul, şi cîntecul de lume, şi „banalul reabilitat" ca pe o „poezie leneşă", lipsită de spiritualitate, începe să fie tot mai limpede că obiectul poeziei a devenit însăşi poezia.

Dar mai înainte de a vedea cum poezia se neagă pe sine, trebuie să vedem cum se realizează pe sine în formele de mai sus. Blaga, Arghezi, Philippide şi Pillat sînt marile „sinteze" ale acestei vîrste lirice. Vocaţiei metafizice a primului îi răspunde vocaţia cuvîntului a celui de-al doilea, înclinaţiei spre abstract, spre gîndire a celui de-al treilea, îi răspunde înclinaţia spre natură, spre sentiment a ultimului. Ei absorb totul – tradiţia ca şi viitorul literaturii – şi dacă poezia românească a acestor epoci nu i-ar avea decît pe ei, ea ar rămîne, fundamental, aceeaşi.

6

„Începuturile mele, scrie **Lucian Blaga** în *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*, stau sub semnul unei fabuloase absenţe a cuvîntului." „N-am putut niciodată să-mi lămuresc, suficient de convingător pentru mine însumi, strania detaşare de *logos* în cei dintîi patru ani ai copilăriei. Cu atît mai puţin acel sentiment de ruşinare ce m-a copleşit cînd, constrîns de împrejurări şi de stăruinţele ce nu mă cruţau, ale Mamei, am ridicat mîna peste ochi ca să-mi iau în folosinţă cuvintele. Cuvintele îmi erau ştiute toate, dar în mijlocul lor eram încercat de sfială, ca şi cum m-aş fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc."

Mărturisire ciudată şi tulburătoare ! Poetul începînd prin a nu se încrede în cuvinte, prin a se apăra de „lumea cuvîntului" : nu e, desigur, nu, doar constatarea unui fapt biografic. „Poate că starea mea embrionară, continuă Blaga, se prelungea dincolo de orice termen normal (...) sau poate o nefirească luciditate s-a vîrît cu efecte de anulare între mine şi cuvînt." Nu încape îndoială că Blaga a reţinut împrejurarea pentru altceva decît pentru pitorescul ei : el a dedus din ea un fel de conştiinţă a unui „defect" originar, în luptă cu care personalitatea lui s-a realizat. Din această neşansă – din această tăcere iniţială – poetul şi-a făcut şansa lui unică : el s-a născut împotriva ei, înfrîngînd-o. Opera îşi premerge şi-şi creează autorul, smulgîndu-l treptat din tăcerea lui. „Tăcerea îmi este duhul", recunoaşte poetul, căci

> Lucian Blaga e mut ca o lebădă
> Sufletul lui e în căutare,
> în mută, seculară căutare,
> de totdeauna
> şi pînă în cele din urmă hotare.

Ce caută însă poetul ? Care este semnificaţia muţeniei lui ? El are sentimentul că nu ţine de lumea muritoare, că, născîndu-se, a pierdut paradisul. El e prieten al adîncului, al liniştii, sortit să contemple pururi absolutul din care s-a desfăcut. Nu se datoreşte, oare, muţenia aceasta amintirii unei copilării depărtate, netrăite, a „vremii cînd nu eram", nu e

Scanned with CamScanner

ca prelungirea stării de nenaştere? E tînjirea îngerului arghezian după fericirile de mai înainte, neputinţa lui de a-şi îndura condiţia umană:

De ce m-ai trimis în lumină, Mamă,
de ce m-ai trimis?

Poetul începe, aşadar, prin a se refuza. Pentru că la început este o tăcere:

Aici e casa mea. Dincolo soarele şi grădina cu stupi.
Voi treceţi pe drum, vă uitaţi printre gratii de poartă.
Şi aşteptaţi să vorbesc: – de unde să-ncep?

Poetul suferă că s-a născut şi regretă copilăria ca pe o vîrstă ideală, netrăită, ca pe o ţară fără nume, pierdută prin naştere:

Dar mi-aduc aminte de vremea cînd încă nu eram,
ca de o copilărie depărtată,
şi-mi pare aşa de rău că n-am rămas
în ţara fără nume.

El caută tulburat drumul întoarcerii spre nefiinţă:

Pînă în cele din urmă margini privim,
noi sfinţii, noi apele,
noi tîlharii, noi pietrele,
drumul întoarcerii nu-l mai ştim,
Elohim, Elohim!

E peste tot o sete de linişte, o nostalgie după pacea necreatului, o anxietate în faţa vieţii. Făpturile toate poartă semnele ciudate ale unei origini necunoscute:

Rune, pretutindeni rune,
Cine vă-nseamnă, cine vă spune?

Universul real nu-i poate apărea poetului decît în destrămare, cu fîntîni care se scurg în pămînt, cu arhanghelii doborîţi de greutatea aripilor, cu păianjeni umplînd apa vie. O boală fără obraz a pătruns în lume: omul, piatra sînt bolnave, pomul se stinge, vatra se sfarmă. Pentru poet viaţa, naşterea, începutul sînt, de fapt, un sfîrşit:

Pretutindeni e o tristeţe. E o negare. E un sfîrşit.

Scanned with CamScanner

Dar ce este această neliniște în fața vieții, această dorință de a prelungi „pacea-întîie" a necreatului, cum spune Ion Barbu. Cazul autorului *Oului dogmatic* e altul: el tratează un motiv orfic, văzînd în poezie un mijloc de inițiere în ordinea ascunsă a lumii. Există poeți superiori operei lor, și Ion Barbu face parte din această categorie, poeți care-și premerg opera și dispun de ea, cunoscînd-o. „Tristețea metafizică" a lui Blaga este a poetului pe care opera lui îl premerge, antrenîndu-l cu o forță misterioasă și inexplicabilă, căreia el nu i se poate împotrivi, silindu-l să asculte de o voce care e a lui, dar pe care el nu și-o știe. „Lauda somnului", refuzul vieții nu sînt la Blaga teme literare: puține opere ne lasă într-o asemenea măsură convingerea că – nu expresie a unei gîndiri abstracte, nu expresie a unei existențe date – fac una cu o existență, se constituie ele însele ca o existență, ca și cum ar avea de împlinit un destin. Acestui destin poetul i se supune ca unei fatalități; el e silit la o tăcere:

> Amare foarte sînt toate cuvintele,
> de aceea – lăsați-mă
> să umblu printre voi,
> să vă ies în cale cu ochii închiși!

care e tot una cu o respingere a ceea ce s-a născut, a ceea ce există. Dar – și în aceasta constă dramatismul poeziei – în refuzul poetului, trăiește și se dă pe față o renunțare dureroasă, suferința de a fi nu exclude, ci implică bucuria de a fi, în nostalgia după „vremea cînd încă nu eram", se amestecă nostalgia după fericirile pămîntești. Se întîmplă acest lucru la prima vedere de neînțeles, poetul care refuză viața în numele nevieții se plînge de a nu fi vrednic de viață; poetul care refuză *ceea ce este* ca pe o alterare a purității neființei e fascinat de ceea ce nu s-a născut, nu ca de o absență, dat tot ca de o prezență. E ca și cum, regretînd în naștere pierderea paradisului, poetul ar avea sentimentul că a pierdut nu nimicul, nu inexistentul, ci viața însăși. O viață, desigur pură, inocentă, netrăită. Contradicția în care se zbuciumă poetul este de a resimți refuzul vieții ca pe o condiție naturală și totodată ca pe o infirmitate, ca pe o libertate și ca pe o constrîngere.

Se pune acum întrebarea: dacă poetul transferă asupra paradisului pierdut atributele lumii reale, nu cumva adorarea vieții netrăite e o revanșă, o compensație secretă pentru refuzul vieții trăite? Nu se reprimă, nu se tăgăduiește natura adevărată a poetului? Tăcerea lui nu e oare impusă, o a doua natură?

Scanned with CamScanner

Greutatea de a răspunde se explică prin faptul că *Poemele luminii* şi *Paşii profetului*, adică întîiele căutări ale lui Blaga par a fi ele însele tot expresia unei nelibertăţi faţă de lume. S-a vorbit de panteism, de panism, de elanuri vitale. Nu exclamă Blaga însuşi: „Daţi-mi un trup, voi, munţilor!"? Nu se cufunda în lanuri de grîu văratic, cuprins parcă de o nemăsurată beţie a simţurilor? Nu este Pan, cel care pipăie corniţele mieilor, simbolul creaţiei oarbe, irepresibile a naturii? Da, firește. Numai că, victimă a unui refuz, autorul *Paşilor profetului* imagina o natură rece şi ucigătoare, somnolentă, fără conştiinţă de sine, din care omul, ca punct de suferinţă, lipseşte. Pan, amestecat cu piatra şi muşchiul, ca magul din *Strigoii*, şoarecii, salamandrele, broaştele, papura, macii, lanurile de grîu, toate dormitează sub soarele torid, într-un fel de letargie care înseamnă ieşirea din orice durată, de vreme ce timpul însuşi apare cuprins de somn:

> Iar timpul îşi întinde leneş clipele
> şi aţipesc între foi de mac.
> La ureche-ţi ţîrîie un greier.

Poetul nu putea participa la viaţa universului şi se refugia într-un cosmos indiferent, mişcat după o mecanică perfectă. Dar mecanica aceasta inculca o emoţie zguduitoare în faţa inexorabilului. În *Poemele luminii*, lumina însăşi avea înţelesul elementar, cosmic, şi era un mod al poetului de a comunica nu cu existenţa terestră, dar cu zonele stîncoase ale universului.

Blaga s-a născut cu o a doua natură şi poezia lui exprimă tocmai contradicţia dramatică dintre ea şi natura adevărată a poetului:

> Vieţii nu i-am rămas dator nici un gînd,
> dar i-am rămas dator viaţa toată.

Resemnare? Părere de rău? Mai degrabă presimţirea unei concilieri lăuntrice, eliberarea de blestem. Încă în *Nebănuitele trepte*, poetul nu mai are sentimentul că a pierdut, născîndu-se, pentru totdeauna, copilăria:

> Nu te-mpotrivi. Tu va trebui să iai această grijă
> asupră-ţi:
> În poarta, la care-am ajuns, trecînd prin această vale,
> să fii strajă copilăriei mele. A copilăriei
> ce-o duc încă în mine.

Scanned with CamScanner

Ea e singurul bine, izvorul a toate, prin tot anotimpul,
prin toţi anii, sub toate punctele cardinale.

Schimbarea e cu adevărat uimitoare. Iertat de asceza lui, poetul nu mai regretă „starea dumnezeiască" ; cel care laudă somnul, nevinovăţia increatului, se extaziază acum în faţa sfinţeniei materiei :

Sus în lumină, ce fragil
apare muntele !
Cetatea zeilor cu ochii de copil
uşor se sfarmă, ca mătasea veche.
Materia, ce sfîntă e,
dar numai sunet în ureche.

E un soi de naturism, o încîntare copilărească în faţa vitalităţii nesfîrşite a materiei ; se laudă naşterea, rodul :

Bucură-te, floarea mărului,
Şi nu te speria de rod.

Poezia e o redescoperire a tăcerilor pădurii şi a freamătului de ierburi, a mirosurilor ameţitoare şi a ceasurilor fierbinţi de amiază, a răsăriturilor şi apusurilor. Dar schimbarea e mai adîncă : participarea poetului la viaţa universului este expresia unei libertăţi. Orice constrîngere a dispărut pentru cel ce şi-a găsit natura ideală şi nu mai trăieşte sentimentul sfîşietor al înstrăinării de sine. Nimic, de aceea, în *Mirabila sămînţă*, din panteismul programatic al *Poemelor luminii* sau al *Paşilor profetului*. Acolo pătrundem într-o natură oarbă, nepăsătoare, implacabilă : o natură inumană, fiindcă omul era zdrobit de puterile cosmicului. Aici omul e restabilit în drepturile lui şi dacă substratul cosmic nu lipseşte, el nu mai e strivitor. Acolo mecanica cosmică se răsfrînge asupra vieţii omului, aici legile vieţii omeneşti se comunică universului. Natura apare umană şi umanizată :

Căutăm pămîntul, unde
mitic să ne-alcătuim,
ochi ca oameni să deschidem,
dar ca pomii să-nflorim.

Putem cunoaşte sensul lăuntric al schimbării ? Este vorba de o altă înţelegere a creaţiei ca manifestare esenţială a omului : creaţia îi apărea

poetului înainte ca o forţă pasivă, ca o negaţie. Naşterea echivala cu sfîrşitul, poetul prefera cuvintelor tăcerea: el suferea de nostalgia unei lumi ideale, inexistente, a unei absenţe, nu a unei prezenţe. Cînd omul nu mai este negat de universul care-l înconjoară şi-i poate imprima chipul lui, creaţia devine o forţă pozitivă. Omul îşi afirmă valorile lui şi, înainte de toate, viaţa. Necreatul, moartea, legile nepăsătoare ale cosmosului, inerţia materiei încetează a mai fi pentru poet nişte obsesii. Ceea ce este triumfă asupra ceea ce nu este, rodul asupra necreatului, mugurii asupra somnului plantei. Nu era oare înainte vara anotimpul predilect pentru că reprezenta căldura toropitoare, somnolenţa, uscăciunea care prefac tot ce e vegetal în nisipuri aspre? Acum poetul cîntă o vară de noiembrie: într-un fel de renaştere tîrzie, violentă, senzuală, universul îi apare însufleţit de o viaţă aproape erotică, pomii simt durerea mugurilor, macii roşesc, zîne misterioase îşi ard pe sub brazi coapsele şi sînii, spicele se îmbolnăvesc de dragoste la ivirea lunii pe cer. „Iau seama, scrie poetul, că faţă de versurile mele de altă dată, noua mea poezie se adînceşte pe un plan mai organic şi mai omenesc."

Scanned with CamScanner

7

Tudor Arghezi este poetul român, de după Eminescu, cu cel mai mare prestigiu şi, totuşi, cel mai controversat. El s-a impus conştiinţei publice într-un fel paradoxal: audienţa extraordinară de care s-a bucurat s-a datorat, la început, mai mult faptului de a fi fost respins decît acceptat. Istoria literară păstrează urmele evidente ale „conflictului" dintre poet şi publicul său; ceea ce e mai greu de explicat e că rezistenţa a venit de obicei din partea intelectualilor, a poeţilor înşişi, a criticii. Fanaticii poeziei argheziene, căci au existat şi fanatici, au fost în orice caz mai puţini decît detractorii. Violenţa de ton a lui Barbu se cunoaşte. Criticii s-au arătat circumspecţi sau derutaţi: „în clipa în care am început să scriu studiul atît de vehement, atît de sigur în ton, atît de integral şi intransigent negativ – mărturiseşte Eugen Ionescu în *Nu* – poeziile lui Arghezi au reînceput să-mi pară neînchipuit de frumoase". Chiar şi după ce E. Lovinescu (foarte rezervat întîi), P. Constantinescu, G. Călinescu, Ş. Cioculescu au făcut cu neputinţă orice dubiu în privinţa valorii poetului şi a pamfletarului – „fenomenul Arghezi" a rămas un caz neclar pentru mulţi. Într-o formă mai subtilă, poetul a început să fie contestat pentru lipsa dramei spirituale şi admis numai ca virtuoz. Însă, lucru tulburător, virtuozitatea s-a relevat mai ales celor care, ca Pompiliu Constantinescu, au analizat „drama" lui Arghezi şi, dimpotrivă, latura de inexplicat a poeziei a devenit limpede pentru cei prea convinşi de facilitatea ei. Vl. Streinu încheie astfel studiul despre *Cuvinte potrivite*: „Şi în sfîrşit, acum cînd mecanismul arghezian îmi stă demontat în faţă (...), simt că (...) rămîne un duh inanalizabil care mă umileşte. Încerc o dramă de inteligenţă". Nici o părere n-a putut s-o înlăture pe cealaltă. După cartea pe care D. Micu a consacrat-o lui Arghezi acum cîţiva ani, nu numai că interesul nostru nu se mai îndreaptă spre caracterul etic al îndoielilor poetului (susţinut aşa de temeinic), dar, parcă spre a dovedi imposibilitatea unui acord, spre inventivitatea lui tehnică şi spre geniul limbii.

Arghezi înseamnă, mi se pare, „cel căruia i s-a luat harul". Într-un *Psalm* poetul chiar se plînge:

> În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
> Şi mă muncesc din rădăcini şi sînger.

Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din cînd în cînd cîte un pui de înger.
Să bată alb din aripă la lună,
Să-mi dea din nou povaţa ta cea bună.

Dimpotrivă, în *Cîntec de boală*, boala e harul, iar în *Inscripţie pe o scripcă* din ultimul lui volum, *Noaptea*, Arghezi vorbeşte de un duh străin, de un suflet ce nu-i al lui, ca zeul lui Platon care sălăşluieşte în poet:

Gîndul meu nu-i de pe pămînt, nu-i vîntul,
Parcă desprins din ce fusese cîndva Cuvîntul,
Plutind naintea Vremii, peste ape.
Şi-acum întreg în tine-ncape.

Acestea sînt atitudinile extreme ale poeziei argheziene: poetul e cînd beat de har, cînd lipsit de har, pe rînd, în graţia lui Dumnezeu sau alungat de el, comunicînd cu el sau implorînd zadarnic un semn. Ceea ce a părut unora o dramă a cunoaşterii, una etică sau chiar religioasă, nu este, în fond, pentru Arghezi, decît o întrebare şi o nelinişte cu privire la creaţie: este drama creatorului. Îngenuncheat, poetul vrea să ştie de ce i s-a luat harul:

Începe, Doamne, iar să-ţi pară rău
Că m-ai ales un timp să fiu al tău?
Îmi dăruiseşi un crîmpei de har
Şi-mi dovedeai că harul fusese în zadar.
Îngenunchiat nainte-ţi cu frică şi sfială
Mă încerca mereu şi cîte-o îndoială.

Şi, contrar aşteptărilor, Arghezi nu crede despre sine că este un dăruit de zei. Creaţia o identifică adesea cu munca şi cu efortul, iar *Testament* e o artă poetică lucidă spre a-l putea bănui pe poet că nu se cunoaşte îndeajuns:

Slova de foc şi slova făurită
Împerecheate-n carte se mărită.

Slova făurită este rodul meşteşugului. Poetul a luat mucegaiurile, bubele şi noroaiele şi a făcut din ele frumuseţi şi preţuri noi, veninul l-a preschimbat în miere, păstrîndu-i puterea, ocara a fost pusă cînd să-mbie, cînd să-njure. Aşadar, poezia este convertirea baudelaireană a unor elemente

Scanned with CamScanner

socotite în general nepoetice, „urîte", poezia dă expresie urîtului. Dar „slova de foc"? Poetul se ştie purtătorul unui mesaj străvechi: între străbunii lui şi el există o continuitate de spirit, dar şi de efort. Poetul nu e un ales, nu are altă esenţă decît omul care trudeşte cu braţele. Pe altă treaptă, el face acelaşi lucru:

Ca să schimbăm, acum întîia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Şi leagăne urmaşilor stăpîni.

Poezia este în cele din urmă, în concepţia lui Arghezi, comunicarea acestui mesaj arzător în cuvinte potrivite. Nimic dumnezeiesc nu începe aici: logica evoluţiei umane se conduce firesc de la străbunii care munceau pămîntul şi răbdau lovituri de bici, la poetul care purifică suferinţa în cuvinte, făcîndu-se înţeles chiar şi de Domniţă, urmaşa stăpînului de odinioară. Poetul e un rob al misiunii sale:

Robul a scris-o, Domnul o citeşte,
Făr-a cunoaşte că-n adîncul ei
Zace mînia bunilor mei.

Conştiinţa chemării sale cu totul pămînteşti nu poate împiedica însă tristeţea poetului de a nu exprima şi un altfel de mesaj. Se înfruntă, în cea dintîi carte a lui Arghezi, credinţa limpede într-o realitate lumească, naturală, a creaţiei cu nostalgia unei înzestrări transcendente a poetului. Poetul suferă de a fi „născutul fără aripi, ca oamenii mai proşti" şi începe să descopere o putere dumnezeiască în lucrurile sau în făpturile cele mai umile: toate au ceea ce lui îi lipseşte, ceea ce lui i s-a luat. Bovarism *à rebours*! Naşterea, viaţa, rodul, verdele frunzei şi roşul florii devin în imaginaţia lui rezultatul unei intervenţii supranaturale. Dumnezeu se insinuează, se strecoară, coboară, hălăduieşte în toate:

Auzi?
Cartofii sînt lehuzi.
Ascultă, harul a trecut prin ei,

Virginal, candid şi holtei,
Dumnezeieşte.
Cel de sus şi din veac binevoieşte
Să-şi coboare sfintele scule
Pînă la tubercule...

Dacă aici se vede ironia, alteori poetul e grav şi atunci năzuinţa lui către o înzestrare superioară, suferinţa de a i se fi luat harul – ceea ce nu are cauză, ceea ce nu se explică, ceea ce nu se cunoaşte, ceea ce nu se poate pipăi – devine chinuitoare. Chiar lipsa de har nu i se înfăţişează acum poetului ca un fapt normal, dar ca o neputinţă a lui însuşi: el n-a meritat harul pentru că nu face parte dintre cei aleşi. El n-ar fi putut îndura crucificarea, ca Isus:

Mi-e limba aspră ca de cenuşă.
Nu mă mai pot duce.
Mi-e sete. Deschide, vecine.
Uite sînge, uite slavă,
Uite mamă, uite otravă,
Am fugit de pe cruce.
Ia-mă-n braţe şi ascunde-mă bine.
Se simte uitat de Dumnezeu, nedreptăţit:
Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş.

Îşi scorneşte, în teroarea lui, vini imaginare, caută o explicaţie nedreptăţii ce i s-a făcut şi crede că Dumnezeu se răzbună pe o pretinsă, a lui, iconoclastie:

Păcatul meu adevărat
E mult mai greu şi neiertat.
Cercasem eu, cu arcul meu,
Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!

Desigur, iconoclast poetul nu e şi mărturisirea ţine de delirul, de închipuirea bolnavă a celui căruia i s-a luat harul.

Niciodată, după *Cuvinte potrivite*, poezia argheziană nu va mai învedera un asemenea dramatism, căci poetul se va împăca atît cu sine, cît şi cu Dumnezeu, adică se va accepta. *Florile de mucigai* sînt scrise cu „unghiile de la mîna stîngă".

Scanned with CamScanner

Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan.

„Unghia cerească" a poetului s-a tocit: adică aspiraţiile nepămînteşti. Poetul nu se mai bizuie pe ajutorul nici unei puteri din afară, căci el nu mai este evanghelistul purtător al unui sfînt mesaj. Ceea ce scrie îşi datorează lui însuşi, muncii sale; îngerul, care credea că vorbeşte prin el, a fost răstignit. „Ţi-ai prins îngerul – recunoaşte poetul în *Dintr-un foişor* –, l-ai frînt, i-ai rupt oasele şi l-ai răstignit." „Năzuinţele vechi se mai întorc uneori, cînd îngerul răsuflă prin rănile cuielor, din care se scurge un sînge viu, fierbinte şi chinuit." „*Florile de mucigai*, spune G. Călinescu, sînt operă de rafinament, de subtilitate artistică, ele presupun un cer al gurii dedat cu mirodeniile. Cititorul necultivat în sens artistic se sperie de ele şi le crede vulgare, deşi raritatea şi savoarea sînt însuşirile lor..." Această poezie, a cărei valoare constă în putinţa de a inventa un „stil", o mai descoperim şi înainte la Arghezi: *Blestemele*, cu adînci rădăcini în poezia română, coborînd pînă la Heliade din *Visul* sau din *Ingratul*, sînt o capodoperă a genului. Dar acum se observă intenţia de a sistematiza acest „stil" în funcţie de o idee. Ca şi *Poarta neagră*, *Florile de mucigai* au ca punct de plecare mediul închisorilor: poetul încearcă „surprinderea suavităţii sub expresia de mahala" (Călinescu). Sînt nişte *Canzonero gitan*. Însă Arghezi, cu marele lui instinct al întrepătrunderii materiilor, va urmări amestecul de degradare şi de puritate, de mizerie şi de suavitate, de perversiune şi de nevinovăţie, cam în felul lui Ion Barbu în *Isarlîc*. Lumea descrisă de Arghezi este şi ea de „var şi ciumă", tot o cetate imaginară, „la mijloc de Rău şi Bun", căci lipseşte accentul moral deschis. O morală implicită există, fiindcă desigur, aşa cum a atras atenţia Pompiliu Constantinescu, „etica argheziană înfăţişează infernul ca un fel de cerc închis în care natura pervertită se corupe şi mai mult, fie prin mijlocirea Diavolului ce stăpîneşte insul, fie prin tortura conducătorilor aplicată celor pedepsiţi..." Dar numai printr-o exagerare cineva ar putea deduce de aici că poetul înfăţişează critic şi realist viaţa închisorii: lumea „florilor răului" e un pur simbol, un tărîm inexistent, imaginat astfel din raţiuni estetice. Este Fătălăul un hoţ şi Tinca o femeie de rînd? Nici bărbat, nici femeie, de o frumuseţe tainică, stranie, Fătălăul e un Sburător:

Scanned with CamScanner

Fata, de cum te-o vedea,
Ca din vînt rămîne grea.

El are o origine de Făt-Frumos şi de Zmeu în acelaşi timp, e un Diavol cu chip de om, un strigoi domnesc, rod al unei neobişnuite împerecheri şi împreunări:

O fi fost mă-ta vioară
Trestie sau căprioară
Şi-o fi prins în pîntec plod
De strigoi de voievod?
Că din oamenii de rînd
Nu te-ai zămislit nicicînd.

Tinca e întruchiparea vitalităţii şi a frumuseţii feminine, are „făptură împărătească". E o Cosînzeană, dar impură:

Ducea snopi de ochi galbeni, cu gene de lapte
Şi garoafe de noapte.

În *Cărticica de seară, Buruieni, Hore, Cîntece cu gura-nchisă* ne întîmpină dintr-o dată un alt Arghezi, un Arghezi „minor". Lipsind şi încordarea din *Psalmi*, şi interesul pentru pitoresc din *Flori de mucigai*, poetul s-a cuminţit; existenţa nu mai e interogată cu nelinişte, cu spaimă, cu teroare. Ea e acceptată cu tandreţe şi uimire. Sensul „păgîn" şi naturismul violent al asumării lumii sînt mai degrabă o excepţie, cu toate că *Logodnă, Mirele, Mireasa* sînt veritabile capodopere:

Păşunea mea să fii
Cu păpădii.
Eu să fiu boul tău alb şi nevinovat
Care te-aş fi păscut şi te-aş fi rumegat,
Pe înserate,
Pe copitele îngenunchiate.

Poetul visează să compună „o carte mică, o cărticică", alegînd slove minuscule şi înţelesuri cît furnicile:

Măcar cîteva crîmpeie,
Măcar o ţandără de curcubeie,

Scanned with CamScanner

Măcar niţică scamă de zare,
Niţică nevinovăţie, niţică depărtare.

Poezia e, esenţial, o formă de joc. În paginile „cărţii de seară" se fixează cu ace fine, ca într-un insectar, furnici, păianjeni, albine, urechelniţe, pisoi, căţei, iezi, greieri. Lumea se strînge spre a încăpea în miniaturile poetului. Puse sub lupă, aripile zburătoarelor şi plasa păianjenului, celulele stupului şi nervurile frunzei sînt descrise cu delicateţe. Artificiul e foarte mare, el devenind singura raţiune a *Horelor*. Dar, adesea, invenţia verbală se coboară în facilitate. Din ultima parte a creaţiei argheziene – foarte inegală – remarcabile rămîn poeziile din *Frunze, Noaptea* şi celelalte. Ele readuc nu tensiunea iniţială, dramatismul cîtorva psalmi sau din *Duhovnicească*, dar o foarte vie împărtăşire a poeziei din ceea ce este mereu profund şi zguduitor în existenţa omului. Cu ele pătrunde în literatura română poezia longevităţii, a tristeţilor prelungi ca umbrele lucrurilor în amurg. Teamă de moarte e la mulţi poeţi, dar acest sentiment al vieţii aflat la hotarele nevieţii, acest amestec de întuneric şi lumină, nu mai e la niciunul. Extraordinare sînt mai ales cîteva poezii în care vecinătatea morţii dă poetului o spaimă aproape dulce, o beţie, o amorţeală a simţurilor. Vocile de dincolo îl înfioară ca nişte chemări ameţitoare de sirenă. Doamna Moarte cutreieră visele poetului ca o Iubită, ca o Străină venită de departe. Poetul ascultă, cu urechea întoarsă spre cer, mersul ritmic şi implacabil al lumilor, marea Cadenţă:

Dar vremea, neîntreruptă de morţi şi crăci uscate,
Prin mîinile tăcerii, de ceară, se strecoară,
Ca un fuior de pulberi şi brume dezlînate.
Puse-n vîrtejul ritmic al unui singur vers,
Ar mai simţi Cadenţa, de-a pururi ascultată,
De valuri şi de ceruri, egale-n pasul mare,
Cînd s-ar opri secunda şi inima să bată?

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

8

Al. Philippide este un clasic în înţelesul de vechi". Către acest clasicism îl împingeau atît cultura, cît şi structura sufletească – şi poetul a protestat o dată contra pretenţiei moderniştilor de a descoperi date afective noi („ar fi ca şi cum de vreo cincisprezece ani încoace sufletul omenesc s-ar fi schimbat în întregime..."). Timpul clasic, aşa cum îl înţelege, este etern şi esenţial, în el fiind contemporane toate epocile. Poetul nu-şi ascunde emoţia cu care se lasă îmbiat de acest timp inalterabil:

Aici în *Eneida* ne-a hărăzit Virgil
Un timp al său elastic şi subtil
În care epoci varii, şi vechi şi noi, sînt date
Deodată toate.
În el acum şi inima bate.
Rămîi aici la noapte. Avem castane moi
Şi mere bine coapte şi caşul bine scurs
Şi-un moale pat de frunze cu blănuri largi de urs,
Te vor trezi, spre ziuă, rîndunele
De multă vreme oaspeţi ai straşinilor mele.

Romantismul, clasicismul de care se vorbeşte mereu în legătură cu Al. Philippide sînt totuşi noţiuni discutabile şi nu numai în accepţia istorică. În definitiv, poetul însuşi a găsit nejustificată (sau prea lesnicioasă) opunerea lor, sugerînd o alta, romantic-realistă. Din punctul lui de vedere, romantismul echivalează cu înclinaţia spre lumea din afară. Însă acest sens al romantismului e cu mult mai larg decît acela consacrat şi nu trebuie să le confundăm. Romantismul şi realismul sînt privite ca două chipuri de a simţi, pe cînd clasicismul nici nu se mai opune romantismului, fiind doar acceptarea universalului din lucruri, tendinţa spiritelor avînd o anumită educaţie de a exclude accidentalul, efemerul, prin frecventarea timpului clasic: „Romantismul, explică Al. Philippide, nu se poate dobîndi prin educaţie, prin cultivare, prin exerciţiu. Te naşti romantic, poţi deveni clasic". În nici un caz poetul n-are două suflete contradictorii – cum s-a susţinut necontenit –, ci unul singur, dar ale cărui inscripţii autentice (ca să-i folosesc metafora) au fost acoperite de altele recente, aşa cum pe

vechile pergamente călugării cărturari ştergeau superficial textul păgîn spre a copia *Scriptura*:

Nu scrijeleau adînc, să nu le strice,
Şi-aşa, sub psalmi, trăiau gînduri antice.
Mi-e sufletul ca unul din aceste
Ciudate manuscripte palimpseste;
Şterg scrisul proaspăt şi deodată iese
Alt scris, cu slove ciunte, neînţelese.
O, dac-aş izbuti să le descurc,
La vechile izvoare să mă urc...

Vechi este poetul întrucît înţelege poezia nu ca pe o formă de sentiment, ci ca pe una de cunoaştere; poezia este, înainte de orice, o atitudine spirituală. Pentru moderni nu există decît o realitate unică – aceea a poeziei; poezia este în acelaşi timp sentiment şi imagine, idee şi viziune. Între ceea ce se comunică şi forma comunicării nu se poate face o deosebire. Nu avem mijlocul de a separa ceea ce poetul spune, de felul cum spune, pentru că limbajul nu *simbolizează* emoţia ori ideea, ci *este* emoţie, idee, devenite concrete. Poezia lui Al. Philippide – şi în aceasta constă extraordinara ei valoare – redescoperă vechiul limbaj figurativ al anticilor sau al autorului *Vitei nuova*. Sentimentul îşi creează la el nu un mod de a exista, ci unul de a se reprezenta, deci o figură capabilă să-l exprime:

Al meu mi-e sufletul, ori mi-e străin,
Pătruns în mine parcă fără veste?
Mi-e sufletul adînc ca o poveste
În care e un vechi amurg pe Rin
Şi un luntraş îndrăgostit de-o zînă.

Ştiu cîntecul pe care îl cîntai
Luntraşului pe Rin odinioară,
Ştiu cîntecul cu care îl chemai
Să moară.
Şi sînt luntraşul
Lorelei!...

La Al. Philippide poezia nu se desparte niciodată de umbra ei, universul de imagini lăsînd să se vadă atitudinea originară. Poetul aleargă după

Scanned with CamScanner

operă fără s-o ajungă, conştiinţa poeziei încearcă în zadar să se identifice cu poezia, aşa cum Pan, urmărind pe naiada Sirinx, nu-i întîlneşte niciodată făptura reală, ci doar imaginea oglindită în apă sau prefăcută în foşnet de trestii.

Poemele mari sînt, în fond, nişte alegorii – *Balada unei vechi spelunci, Pe un papirus, Prin nişte locuri rele, Legendă* – împînzite de o imaginaţie delicată şi tulburătoare, senină şi anxioasă. În *Pe un papirus* este înfăţişată o ţară frumoasă şi tristă, o vale a plîngerii ca aceea din *Noi* a lui Goga:

Priveliştea se limpezi
Nu mai era nici frig, nici ceaţă.
Un soare cald de miazăzi
Trecea prin o nouă viaţă.

Din ţara negurii, abia
Dacă făcusem zece stadii,
Şi-acum privirea mea sorbea
Un aer curat ca al Heladei.

Am poposit pe un colnic.
Un munte-nzăpezit în zare
Ca marmura de Pantelic
Lucea cu creştetul în soare.

Jos, ca un mare talger plin –
De daruri şi de trufandale
Sub cerul molcom şi senin
Se răsfăţa domol o vale

Cu lanuri, pajişti şi cirezi.
Rostogolind albastre unde
Un rîu curgea printre livezi
Cu poame aurii, rotunde.

Şi eu mă minunam privind:
Să fie acele fructe rare
Care se-aduc de pe la Ind
Din ţara soarelui răsare?
.....

Porumbi zburau din ram în ram
Şi toată ginta păsărească
Cînta de zor. Dar nu zăream
Nici o făptură omenească.

Dormeau sub cerul de safir
Palate albe cu porţi grele
De bronz, şi scări de roş porfir
Dar nici o strajă lîngă ele!

Să fi ajuns de zei trimis,
În reşedinţa funerară
A unei noi Semiramis
Stăpînă peste-această ţară?

În *Legendă*, un vrăjitor descîntă într-o limbă necunoscută clopotele bolnave, care reînvie şi-şi iau zborul spre zări (e reluat motivul din mai vechea *Clopotele*):

Ca îmbătate parcă-n apă vie,
Se scuturau din toropeala lor
Şi se-nălţau ţîşnind spre cer în zbor,
Cu dangăte zglobii de bucurie.
.....

De băierile cerului s-au prins
Şi vînturîndu-se strălucitoare
O joacă uriaşă au întins
Prin tot văzduhul larg din zare-n zare.

Clopotniţi aşteptau să se întoarcă,
Dar ele tot mai tare-şi făceau vînt
Şi lărmuiau în legea lor, de parcă
Nici n-ar fi fost vreodată pe pămînt.

Apoi, cum păsările călătoare
Se-adună înainte de plecare,
Aşa s-au strîns şi clopotele-n stol;
Dar isprăvindu-şi repede soborul
Spre zarea largă îşi luară zborul
Şi într-o clipă cerul a fost gol.

Scanned with CamScanner

Poemele nu trăiesc însă numai prin aceste viziuni fragmentare şi rămînem surprinşi de adîncimea unor alegorii ce ar trebui să aibă înţelesul limpede. Poetul inventează de fapt pseudo-alegorii, căci pe el nu-l interesează dezlegarea simbolurilor, ci echivocul lor. Acest alegorism întors este, fără îndoială, lucrul cel mai tulburător. Poezia devine lirică tocmai cînd părea a se risipi definitiv. Ce este spelunca, parcă scoasă din Faust? Ce este ţara plînsă din *Pe un papirus*? Cine sînt locuitorii ei, care nu se pot bucura de nici o frumuseţe?

Sînt poate umbre care vin
Din lunga noapte funerară
Şi-mpinse de-un viclean destin
Trăiesc aici a doua oară,

Dar numai timp de-o zi! Şi-apoi,
În lungi, şovăitoare cete,
Le mînă Hades înapoi
La negrul Styx cu ape-ncete.

Dar nu voi fi silit şi eu,
La fel cu-această tristă gloată
S-ascult de fiorosul zeu?
Şi m-am întors din drum deodată!

În loc de-a explica, poetul deschide pe negîndite o perspectivă imensă, înecînd în îndoială şi nelinişte sensul logic. Ce sînt „locurile rele" din alt poem? De ce boală suferă clopotele? Ce înţeles poate avea zborul lor grandios? Simţim lămurit că aici nu încape un singur răspuns. Poetul ne-a amăgit: alegoria nu numai că nu se clarifică, dar se înfundă în mister şi inexplicabil. Lirismul, alungat la început departe de ţărmurile poemului, se reîntoarce acum ca apele umflate de flux şi scaldă generos aceleaşi ţărmuri ce ne păreau aride. Pentru că, indiferent de metoda ei, nu există poezie adevărată care să-şi lase simbolurile traduse prin idei. Nu în aceasta vom găsi deosebirea dintre poezia veche a lui Philippide şi aceea modernă: orice poezie rămîne logic inanalizabilă. Dar poezia clasică este mai ales o experienţă a cunoaşterii, în vreme ce modernii înclină către experienţa totală, către poezia ca mod absolut de existenţă. Valoarea poeziei lui Al. Philippide trebuie căutată în sensul ei înalt spiritual – ea este un joc al minţii care vrea să exprime ceea ce nu se poate exprima. Poetul inventează

figuri şi viziuni tulburătoare nu pentru a traduce o idee abstractă, el nu face ilustraţie didactică, dar comunică un raport fundamental dintre el şi lume. Adînci nelinişti existenţiale bîntuie toate poemele, atît de clare şi de discursive în aparenţă. Ele sînt la drept vorbind insondabile:

Mai este
Pînă s-aveţi din miezul meu vreo veste.
V-ar trebui o nouă născocire,
În aşa fel, ca fără mijlocire,
De-a dreptul să se-atingă gîndire cu gîndire,
Iar eu să pot în voie să cutreier
O (anemie) toată numai creier,
Dar pînă-atunci, misterios şi mut,
Rămîn un exilat în absolut.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

9*

Nimic nu lasă să se întrevadă în formaţia lui **Ion Pillat** îndreptarea spre poezie, nici structura sufletească, nici natura studiilor. Poetul însuşi recunoaşte în nişte *Mărturisiri* că interesul pentru poezie i s-a deşteptat mai mult ca o reacţie la mentalitatea burgheză a familiei. S-a întîmplat însă cu Pillat lucrul, nu tocmai obişnuit la mulţi intelectuali cu o cultură subtilă, de confuzie a facultăţilor spirituale. Lectura trezeşte în noi, dacă devine obişnuinţă, plăcerea imitaţiei. La început exerciţiu, imitaţia se poate transforma într-o necesitate sufletească foarte înrudită cu adevărata vocaţie. Rafinaţii, voluptuoşii versului, parnasienii sînt adesea astfel de poeţi „nesinceri", înlocuind sentimentul cu plăcerea de a trăi prin alţii. Debutul precoce al lui Pillat („Am început să scriu versuri *abia* la 15 ani, la Paris"), graba de a se vedea tipărit în volum, uimitoarea pricepere tehnică sînt nu o dovadă de talent puternic, ci tocmai una de mimetism. Un poet din instinct începe prin a imita pe alţii, căutîndu-se de fapt pe sine: Pillat imită din plăcerea de a trăi prin alţii. În aceste dintîi poezii nici nu trebuia căutată altă originalitate decît capacitatea, cu adevărat extraordinară, de a mînui tot felul de instrumente, voluptăţile de acordor.

Cu toate acestea, ceea ce s-a numit „tradiţionalismul" lui Pillat apare constituit foarte de la început şi un ciclu cum e *Casa amintirii*, anterior lui 1912, conţine în germene toată lirica din *Pe Argeş în sus*.

Aceasta este una din cele mai frumoase cărţi de poezie din toată literatura română. Dar s-a petrecut şi cu Pillat ceea ce se petrece mereu cu Eminescu (păstrînd, firește, proporţiile), adică o analizare prin repetare şi imitaţie. Cînd, în fond, valoarea lui Pillat e de a fi inimitabil: tradiţionalismul lui e o descoperire cu totul personală, fermecătoare la orice nouă lectură.

S-au spus în general, în legătură cu această poezie, toate banalităţile şcolare, alimentate de Pillat însuşi, care credea că „valoarea personală a unei atari poezii e dată de viziunea pămîntului, care rămîne acelaşi, şi de

---

* Capitolul acesta, ca şi acela care urmează, concentrează (era inevitabil!) eseul despre Ion Pillat şi Ion Barbu din *Lecturi infidele*. Totuşi, în capitolul zece, există importante diferenţe.

presimţirea timpului care fuge mereu." În definitiv, dificultatea e de a nu găsi decît puţină complexitate lirică şi o mare bogăţie de motive şi de mijloace. Părerea cea mai răspîndită este că Pillat, fire sentimentală, devine vibrant cînd îşi evocă priveliştile copilăriei, renunţînd la inspiraţia livrescă din primele volume. Tudor Vianu semnala succesiunea „intuiţiilor experienţei şi a culturii" în opera poetului, combinarea şi înlocuirea lor: de fapt la Pillat e vorba de o complicare a celei dintîi prin cea de-a doua. Dacă evităm banala explicaţie psihologică a poeziei (care nu ne spune de ce tocmai sentimentalismul a devenit lirism), vom vedea că poezia lui Pillat nu e mai puţin „livrescă" în *Pe Argeş în sus* decît în *Visări păgîne*. Însă *livresc* nu înseamnă fără contact cu viaţa, arid. Există o „perversiune" intelectuală care constă în asimilarea naturii unor elemente de cultură. Nu ne place adică natura ca atare, ci ceea ce spiritul nostru proiectează în ea. O bucurie naturală se preface astfel într-un sentiment estetic. Sensibilitatea noastră vibrează la imensitatea Bărăganului odobescian, la poezia Moldovei lui Creangă, la farmecul exotic al Dobrogei lui Barbu. Mirceştii, Isarlîcul, Florica nu sînt peisaje naturale, ele ţin de o geografie spirituală, sînt cetăţi imaginare. Pillat e întîi un om de cultură şi pe urmă un intuitiv, şi lirica lui nu poate fi pricepută dacă avem superstiţia că poetul exprimă neapărat emoţii din rîndul celor biografice. În fond, în două chipuri poate fi înţeleasă poezia de către poeţii înşişi: ca o experienţă, să spunem aşa, de viaţă, sau ca una curat artistică. Întîia atitudine dă naştere exaltaţilor, fanaticilor, misticilor, moraliştilor, lui Baudelaire, Rimbaud, Eminescu, Blaga. Aceştia îşi trăiesc poezia, intenţia lor este de a comunica, în ordine interioară, evenimente fundamentale. Înainte de a se fi dezgustat de poezie, a trebuit ca Rimbaud să pună în ea o mare ardoare. Oricum am privi-o, poezia rămîne pentru toţi aceştia un mod de comunicare. Şi parnasienii comunică ceva: plăcerea lor de a compune versuri, satisfacţia creaţiei devenită scop în sine. Fără a fi parnasian, Pillat intră în această categorie. El anticipează o atitudine care va deveni generală în deceniul următor, cînd, prin Ion Barbu, poeţii vor descoperi că poezia îşi e sieşi suficientă. Dar Pillat nu este încă decît un caz individual, care, de altfel, nici nu e cel dintîi: îl preced Odobescu în *Pseudokinegetikos*, Alecsandri, Duiliu Zamfirescu, D. Anghel. De n-ar fi fost decît el, n-am fi avut dreptul să tragem concluzii privitoare la evoluţia poeziei în genere. Pillat are o mare conştiinţă a poeziei şi n-are spontaneitate: poeţii de mai tîrziu, barbienii, nu pornesc numaidecît de la o astfel de împrejurare personală. Pentru ei poezia n-are

Scanned with CamScanner

sens decît atunci cînd, luînd deplină cunoştinţă de sine, se autoanulează. Pentru Pillat poezia nu e un mijloc de a atinge absolutul ca pentru barbieni (şi absolutul neputînd fi atins, poezia se întoarce asupra ei însăşi ca asupra gestului, a tensiunii ca atare spre absolut) : Pillat nici nu e în fond interesat de a comunica ceva, ci de a scrie versuri. El e iubitor de cărţi, de care se înconjoară, un călător rafinat mai cu seamă prin peisaje clasice (a merge în Grecia echivalînd tot cu o lectură). Altfel spus, Pillat e un om fără biografie, respirînd aerul bibliotecii şi, cînd coboară în poezie, nu vrea să facă din ea o chestiune de viaţă : dimpotrivă, şi-a făcut din viaţă o chestiune de artă. El e un voluptuos al versului.

Putem spune acum că lirismul nu provine în *Pe Argeş în sus* din evocarea peisajelor copilăriei, ci din emoţia reconstituirii lor în carte. Poetul îşi priveşte peisajele familiale, de altfel sub influenţa lui Francis Jammes, ca pe un Orthez posibil. În *Ctitorii*, în *Cămara cu fructe*, conţinutul în sine e indiferent : valoarea constă în plăcerea spunerii, a *numirii*, căci prin cuvînt poetul îşi alcătuieşte lumea dorită. Argeş, Rîul Doamnei, Negru-Vodă, Florica sînt cheile magice ale creaţiei. E o poezie de rafinament şi de artificiu, construită în sensul superior : *Cămara cu fructe* e perfect rotundă, *Aci sosi pe vremuri* (desigur, capodopera lui Pillat), plină de subtilităţi muzicale, are mişcarea unei clepsidre : timpul bunicilor s-a scurs în timpul nepoţilor, care iau totul de la capăt în forme imperceptibil modificate.

Din volumele următoare, cu mult sub interesul acestuia, trebuie reţinută mai întîi o poezie intimistă, în felul lui Duiliu Zamfirescu, care cîntă acvariul, oglinda, bibelourile, tablourile, cărţile din raft – „les petites âmes des choses" ale lui Francis Jammes. În *Calendarul viei*, refacerea lui Alecsandri e mai evidentă ca oriunde. Aici se observă foarte bine şi înrudirea lor sufletească. Şi Pillat e un „egoist", plăcîndu-i viaţa tihnită la moşie, confortul rustic, plimbările spre seară prin pădure sau prin vie, lectura la umbra nucului din grădină. El e un contemplativ, fermecat de priveliştea cîmpenească, plin de voie-bună şi de sănătos optimism. „Boierul" cutreieră călare moşia, lăsîndu-se în voia murgului, sau se retrage pe căldura mare în casă şi citeşte *Robinson Crusoe* :

În casa răcoroasă şi cu obloane trase
În vechea mea odaie vrea visul să mă lase.

Scanned with CamScanner

Încet îmi deschid ochii să nu mă-nşele parcă;
Trecutul şi-amintirea tot gîndul mi-l încarcă

Pe valuri de lumină las vara să mă poarte –
Dă-mi tu, bibliotecă din vremuri dragi, o carte.

Vrăjită cum e cartea ce o citeşti întîi,
Să-i pun iar talismanul deschis la căpătîi.

Din rafturi iau volumul şi Robinson Crusoe
Cu papagalu-i verde îmi intră iar în voie.

Ultimele cărţi ale lui Pillat scot şi mai mult la iveală „clasicismul" poetului: e un clasicism de atitudine, dar şi de motive. În locul cîmpurilor cu cirezi, al viei, al nucilor, apare idilicul clasic cu capre printre măslini şi eucalipţi. Poeziile, deşi cam reci, sînt uneori foarte frumoase. Mai tîrziu, clasică e meditaţia asupra timpului, sentimentul elegiac. Cîteodată, poetul e capabil de intensităţi, ca de exemplu atunci cînd îşi plînge într-o elegie, ca un alt Ovidiu, singurătatea cosmică:

Pe drumul vechi pe care se lasă toamna: drumul
Sătucului din vale urcînd la dreapta, fumul
La stînga mea pe ceruri al unui stol, departe,
Şi eu aici în golul vieţii. Singur între
Pămîntul ce rămîne şi zilele ce zboară
În anotimpul tainic. Cu greul meu, cu pasul
Ce sună surd de parcă mă urmăreşte pulsul
Străvechiului meu sînge foşnind a veşnicie,
Gonindu-mă din astăzi spre nicăieri. Cu gîndul
Cules de mult, cum este cules tot cîmpu-n toamnă
Tîrzie unde stărui. Aud prin ceaţa serii,
Din sat, lătratul jalnic al cîinelui în lanţuri.
Din cer, tot mai în zare, sfîşietorul ţipăt
Al păsării pornite spre pribegie. Unde
Să merg de-acum? Pe cine să mai aştept?

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

10

În 1927, **Ion Barbu** a învinuit toată această poezie a deceniului al treilea – în mare parte excepţională – de lipsă de spiritualitate, numind-o „poezie leneşă". El respinge şi „confidenţa, sinceritatea, disociaţia, naivitatea", voind a-şi aşeza poezia „sub constelaţia şi în rarefierea lirismului absolut", cerîndu-i să dispreţuiască muritoarele melodii, de care e vorba în *Israfel* al lui Poe, şi să „instruiască de lucrurile esenţiale, delectînd cu viziuni paradisiace". Dacă denumirea de „poezie leneşă" e, vădit, nedreaptă, ea trebuie admisă prin raţiunea polemică a atitudinii. Teoretic, Ion Barbu formulează un program radical şi subtil, de care poezia avea nevoie. Autorul *Jocului secund* a împins poezia românească spre o experienţă esenţială, nemaicunoscută pînă atunci şi care se explică atît dialectic, cît şi istoric. Muzică pură relevînd inefabilul, poezia e abstrasă din timp („din ceas dedus adîncul acestei calme creste"), adică din contingent, şi deşi pleacă din viaţă, dintr-o emoţie umană, ea nu se confundă cu viaţa, constituindu-se ca un univers secund, posibil, ca un „mîntuit azur". Acest univers se ridică pe „înecarea" celui real, în sensul că nu e o copie, ci altceva decît el, avînd un sens propriu, intern. Cu ideea „jocului secund" (influenţa abatelui Brémond e evidentă) se desăvîrşeşte, şi teoretic, ceea ce poeţii intuiseră mai de mult: începînd prin a exprima ceva, poezia sfîrşeşte prin a se exprima pe sine.

Opinia cea mai răspîndită este că poezia lui Ion Barbu se împarte în trei etape şi atît de deosebite între ele, încît T. Vianu a putut să vadă în poetul *Jocului secund* un tip de autor plurivalent, din categoria celor care se nasc a doua oară, ca Paul pe drumul Damascului. Dar tocmai unitatea substanţială a acestei poezii e tulburătoare. Nu mobilitatea este caracteristică lui Ion Barbu, ci, dimpotrivă, fidelitatea faţă de o voce interioară, unică şi obsedantă. Ce sens are căutarea adevăratei Grecii, de care vorbeşte el?

Într-o primă etapă, Grecia i se înfăţişează sub chipul Helladei lui Nietzsche: „elanul cutreierînd dinamic fiinţele şi ridicînd extatic un cer platonician". „Legătura dintre această primă fază şi a doua... o întrevezi? E căutarea unei Grecii mai directe, mai puţin filozofice. E vorba de o Grecie, simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizaţie şi de creaţie. Credeam a fi recunoscut în pitorescul şi umorul balcanic o ultimă

Grecie... Nu vrei să vezi (...), în (...) a treia fază, o incursiune în sfînta rază a Alexandriei? Tema transcendentă din *Jazz-band pentru nunţile necesare*: sensul feminin al *Luceafărului*, iniţierea intelectuală, disociativă, a cercului Mercur, deopotrivă cu dominanta triumfală a Soarelui – este de un elenism de decadenţă."

Pentru un poet de felul lui Ion Barbu această căutare nu poate avea decît un singur sens: înălţarea poeziei la „puritatea aeriană" a odei pindarice, la „certitudinea liberă a unui lirism omogen, instruind de lucrurile esenţiale, delectînd cu viziuni paradisiace". Cu alte cuvinte, Grecia lui Ion Barbu este simbolul unui clasicism absolut, în care poezia îşi întoarce mereu propriul chip, poetul ascultînd de „un singur instinct, al Cîntecului" şi devenind un preot, un oficiator care poartă pe cap o cunună înflorită şi ţine în mîini Lira.

S-a dat, în general, prea multă importanţă substratului ideologic al ciclului *Isarlîc*, poetul fiind acuzat că ridică la rangul de valori tocmai elementele care constituie tare ale istoriei noastre. Însă gestul lui Barbu are un substrat estetic: nu ca valori sociale sau morale sînt elogiate indolenţa, jovialitatea nepăsătoare, culoarea lumii rafinate, crepusculare a „crailor de Curtea-Veche", ci ca valori estetice, în sensul în care Sadoveanu spunea undeva cu umor subtil că mama artei e lenea. Cetatea *Isarlîcului*, aşezată „la mijloc de Rău şi Bun", „într-o slavă stătătoare", suspendate fiind orice determinări morale sau istorice, este cîntată ca un univers imaginar, pentru amestecul de „var şi ciumă", de albeaţă şi murdărie, de degradare şi strălucire, pentru putreziciunea suavă şi pitorescul lui subţire. Începutul este de basm curat şi tot de basm ţine viaţa închipuitei cetăţi, în care forfota mulţimii de gură-cască reprezintă doar simularea unor activităţi economice. În fond, ideea e de gratuitate. Domnişoara Hus e corespondentul liric al Penei Corcoduşa, evocată, ca şi eroina lui Mateiu Caragiale, sub semnul „ceasului rău". Şi aici esenţial este nu planul realist al evocării, ci aspectul fabulos. Ceasul rău are înfăţişare de pasăre fantastică din pînzele lui Georges Braque. Nebuna descîntă stelele cu mosorul ca să-şi întoarcă iubitul de pe celălalt tărîm, în felul în care Baba-Cloanţa a lui Alecsandri se deda unui ritual magic asemănător:

Buhuhù la luna şuie,
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie:
Buhuhù la zodie;

Perspectiva lirică e imensă. În *Nastratin Hogea la Isarlîc* este descris un univers somnolent, cotropit de lene şi de soare ca de o senzualitate ascunsă, aţipită, de o materie mîncată de putregaiuri, verzuie, coclită, un aer unsuros, dulceag. Valoarea poemei e în viziunea, de un umor tragic, a lui Nastratin Hogea autodevorîndu-se :

Sfînt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el !

Prejudecata cu privire la dificultatea (reală) a lui Barbu este aşa de puternică, încît mai toate poeziile din ciclul *Joc secund* au fost repudiate fără să fie înţelese cum trebuie. Ele nu sînt hermetice : poetul face doar o experienţă de vocabular. Pentru „barbieni", ea a apărut esenţială, chiar dacă s-au împrumutat de la Barbu şi „ideile" (năzuinţa spre absolut, sondarea metafizicului). Era oarecum normal ca Barbu, respingînd discursivitatea poetică, analizele în versuri, evocarea, epicul şi celelalte, să caute a atinge o expresie pură, sintetică. Intenţia lui evidentă e, în *Joc secund*, de a primeni mijloacele poeziei. Cele mai multe poezii de aici nu sînt decît nişte descripţii. O dimineaţă cu poteci în rouă este în *Desen pentru cort* şi în *Orbite*, un răsărit pe mare în *Poartă*, amurguri în *Margini de seară, Legendă, Izbăvită ardere, Steaua imnului*. În *Lemnul sfînt* se descrie o icoană veche, altundeva poetul citeşte (ca pe vremuri Alecsandri) la gura sobei „un poros infoliu".

Ciclul propriu-zis hermetic e *Uvedenrode*. Mai exact, poetul încearcă un lirism de cunoaştere, nu abstractă, ci prin simboluri. Un astfel de simbol e al oului (*Oul dogmatic*). Oul are aici înţelesul pe care i-l dădeau, de exemplu, vechii egipteni cînd îşi închipuiau naşterea universului din ou. Oul, ca obiect de contemplaţie, n-are utilitate practică. Legenda ni-l arată pe Orfeu care a răspîndit în Grecia mitul egiptean al oului, ferindu-se să-l consume. Oul e aşadar un simbol cosmogonic. Ca în prima *Scrisoare* eminesciană, viaţa vine din colaborarea a doi factori. Factorul feminin este, la Barbu, albuşul, dormind pasiv în liniştea increatului, factorul masculin e bănuţul auriu, „ceasornicul fără minutar al vieţii". Poetul îl închipuie ca pe Lucifer, la „polul plus", la zenit, adică acolo unde nu ajunge glodul pămînturilor. Noutatea e că, din această cauză, nunta nu are loc : atenţia poetului se îndreaptă spre „pacea-întîie" a lumii, de dinaintea genezei. Invocaţia tulburătoare, de la sfîrşit, are în vedere acest echilibru al increatului :

Scanned with CamScanner

Încă o dată:
E, Oul, celui sterp la fel,
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el,
Şi nici la cloşcă să nu-l pui!
Îl lasă-n pacea-ntîie-a lui,

Că vinovat e tot făcutul
Şi sfînt, doar nunta, începutul.

Eminesciană e şi *Riga Crypto şi lapona Enigel*, care e un *Luceafăr* cu rolurile inversate*. Prăpastia se deschide între Crypto, simbolul forţelor telurice, şi Enigel, care se-nchină soarelui. Acest motiv al soarelui e central în poezia de cunoaştere a lui Barbu. Poetul închipuie trei faze succesive ale cunoaşterii, înaintînd în spirală, şi avînd fiecare un simbol în plan astral: cunoaşterea prin simţuri, „roata inimii" e pusă sub semnul Venerei; cunoaşterea intelectuală, abstractă, sub semnul lui Mercur; cunoaşterea simbolică, poetică, sub acela al Soarelui. *Ritmuri pentru nunţile necesare* e o ilustraţie aproape didactică a spiralei. *Uvedenrode*, în care mulţi au văzut doar sonorităţi fără sens, reia tema, doar că răstoarnă succesiunea treptelor. Rîpa melcilor (simbol, în psihanaliză, al sexualităţii) deşteaptă ideea primei trepte a cunoaşterii erotice, a „danţului buf" din cercul Venerei. „Ceasul în cristalin" e al gîndirii logice, reci. În fine, Soarele sfînt simbolizează cunoaşterea poetică, „paralogică". Poetul sfîrşeşte însă cu treapta cu care trebuia să înceapă şi, de aici, toată neînţelegerea.

* În timp ce această carte se afla sub tipar, un matematician (Basarab Nicolescu) a publicat un eseu de interpretare a poeziei lui Barbu. Cititorului i-ar fi, poate, de folos o confruntare, deşi scopul meu, aici, este altul decît exegeza propriu-zisă.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

11

Nici un poet, în afară poate de Eminescu, n-a avut atîţia imitatori ca Ion Barbu. Ceea ce se întîmplă e de necrezut: autorul *Jocului secund* e urmat cu fanatism aproape, şi nu de simpli epigoni, ci de poeţi remarcabili. El determină un curent, o şcoală. Epigonii lui Arghezi sau Blaga, chiar dacă sînt numeroşi, reprezintă cazuri izolate: barbienii devin o sectă şi întreţin un cult; Barbu nu e pur şi simplu marele poet, dar marele preot. Şi cu toate acestea, Barbu nu poate fi urmat: el închide o epocă fără a deschide o alta. Ca şi Mallarmé, el trage ultimele consecinţe, atinge o limită: Barbu intră în categoria poeţilor singulari, care fac poezia cu neputinţă, împingînd-o într-un impas. Unde dacă nu tocmai în acest Pol Nord al lirismului, în mirajul unui tărîm al dezamăgirii absolute, trebuie căutat secretul atracţiei pe care poezia lui Barbu o exercită continuu.

Întîiul volum al lui **Dan Botta** va fi *Limite* şi titlul e semnificativ pentru poeţii care, mergînd după Barbu, ştiu că se sacrifică, ştiu că actul lor e de o zadarnică frumuseţe. Limitele pot fi visate, nu realizate. Cine ascultă de vocea aceasta piere: poeţii ar trebui să-şi astupe urechile cu ceară. Dar ei se lasă, mereu de atunci, vrăjiţi de vraja mortală a cîntecului „încăpător precum foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare". Epigonismul barbian e o formă de viciu. Redescoperit după 30 de ani (*Ochean* apare în 1964), acest „viciu nepedepsit" îşi păstrează întreagă dulcea lui putere. Cel mai aproape de Ion Barbu rămîne Dan Botta, care nu ezită să-şi pastişeze maestrul (în *Oglindă* ş.a.). Poeziile lui sînt toate descripţii, dar stilizate, trecute prin retortele unei complicate alchimii preţioase, în felul compoziţiilor barbiene din ciclul *Joc secund*. În cîteva clipe fineţea caligrafică produce emoţie:

Elegie, alcool celebrat în rugină,
incendiu scuturat în efemere de lumină...

Ce pururi negre luneci spre mortuară cută,
elegie solară, principesă de cucută.

În această muzicală, brumoasă, vale,
lacrima ta sună ca desuete originale,

şi ovalul toamnei pe alba tărie:
Mobilă de argint din trista mîinilor copilărie.

Aci este un cîntec trist de toamnă: tristeţea (elegia) poetului e ameţitoare ca alcoolul stors din vegetaţia ruginită, incendiată de anotimpul viilor, otrăvitoare ca sucul cucutei. În valea dulce, argintată de brume, poetul se simte ca-n ţara basmelor din copilărie.

Cantilena porneşte din *Mioriţa*, prefăcînd-o, nu fără intenţie mai înaltă, simbolică într-un cîntec – uneori – de mare suavitate intelectuală:

Ape albe cresc
În arhaic ropot
Pe cînd mai ceresc
Tînguiosul clopot:
– Cioban, ciobănel
Limpede inel
Trupul meu îşi frînge
Piersica de sînge,
Părul meu îşi lasă
Verdea nebuloasă,
Limfa mea ascunde
Stele moi profunde...

Sonetele apărute postum – între ele cîteva sînt foarte frumoase – nu schimbă imaginea ştiută a poetului.

Nu doar metaforele sînt barbiene în singurul volum al lui Simion Stolnicu, dar chiar motivul central, care pare a fi al *mareei*. Materia inertă aspiră a fi înălţată de puterea astrelor, aşa cum spicele din poezia lui Blaga se vor secretate de fierul lunii. Rîurile mici plîng, „improprii pentru maree". Din preţiozităţi şi artificii obositoare se desfoaie uneori poezii şi imagini delicate, căci poetul are o ureche muzicală, deprinsă cu cele mai subtile sonorităţi:

Pod al sinuciderii, pod fără dare,
Ai uitat rigoarea meridianelor,
Pod al berlinelor şi al pavanelor,
Inel de şarpe năpîrlit spre mare.

Scanned with CamScanner

Sub influenţa directă a lui Ion Barbu au debutat şi **Vladimir Streinu** (azi, pe nedrept, ignorat ca poet), **Eugen Jebeleanu, Cicerone Theodorescu, Radu Boureanu**. După cîte un prim volum care purta marca deceniului al patrulea, ultimii au evoluat foarte diferit.

Horia Stamatu reia oroarea lui Barbu de „cîntecul de lume", de poezia ce exprimă sentimente, dar în forme personale. El face gestul caracteristic de a întrerupe poemul de teamă să nu spună ceva:

> Voi sfîrşi al treilea catren
> De teamă să nu spun ceva.

Lucrul trebuie înţeles aşa: poezia nu spune nimic, în sensul că se comunică doar pe ea însăşi. De aici decurge numărul mare de arte poetice, căci, în definitiv, poezia a devenit (la Stamatu şi la alţii) o meditaţie asupra ei înseşi. E o sterilitate acceptată ca normală, ca atitudine lirică. H. Stamatu e un elegiac şi *Memnon* e un sugestiv poem al tristeţii şi al solitudinii, într-o cadenţă monotonă, tocmai de aceea nimerită:

> Triste peisaje străbătute
> de ceţuri
> prin care doar unele păsări moi
> se zbenguie îmbătate
> de urît...

Poezia mai nouă (*Dialoguri, Recitativ, Pendul Ibero-Dacic*) a continuat vechile preocupări cu o mai mare varietate de mijloace şi de motive; ceea ce o deosebeşte esenţial este însă limba. Oarecum indiferentă înainte, limba devine acum poetică aproape numai prin ea însăşi. H. Stamatu a rămas un elegiac, dar elegia a căpătat, din pricina limbii, un aer vechi de carte bisericească, de plîngere biblică, semănînd cu a lui Dosoftei din cîteva versete:

> Eu sunt cel ce este,
> frica toată s-a mîntuit!
> Cei ce-au zîmbit sunt toată podoaba mea,
> cei ce s-au stors plîngînd sunt plăgile mele,
> cei ce-au cerşit sunt nesomnul meu,
> cei ce s-au ascuns sunt ghimpii mei,

Scanned with CamScanner

cei ce s-au luptat sunt pacea mea.
cei ce s-au luptat cu mine sunt copiii mei,
cei ce nu m-au ştiut sunt cîinii mei,
cei ce nu m-au vrut sunt răsfăţaţii mei,
cei ce m-au tămîiat neîncetat sunt greaţa mea,
cei ce m-au lăudat sunt focul meu cel rece
şi toţi sunt cel ce este.

Pe două tărîmuri suntem
cu stelele din stele,
şi vremile din vremi,
şi veşnicul din veci
AMIN.

Un elegiac pur este **Virgil Gheorghiu**, şi este interesant de văzut cum sînt aduse pe această coardă unică teme şi motive foarte diferite. Poetul e şi el influenţat de Barbu, dar şi-a inventat o „scriitură" aproape personală, nu atît suplă, cît fină, intelectuală. În limba lui evoluată, poetul preface vechi motive simboliste:

Semnale melancolice
Cîntă cantoanele,
Gările galbene
Cu voiajoare-n crepuri

ale provinciei bacoviene (*Provincii*), sau „transcrie" din Pillat:

N-am rîvnit decît să fiu vier,
Podgoriei bătute-n teascuri lactee,
Păzit de tăcuţii duhăi din lună
Să aleg vinul cîmpului din aromele serii.

Elegia lui Virgil Gheorghiu nu are alt conţinut decît starea de tristeţe ca atare, nostalgia fără obiect, ca plînsul pur al sălciilor:

Mă voi mîhni
De Isuşii troiţelor plîngînd în lemn,
Călătorii odihniţi în prăpăstii
Şi de izvoarele scorburi clipind pentru scufundarea
comorilor.

Scanned with CamScanner

Plecarea poetului (adică moartea), toamnele, iubirile neîmpărtăşite, singurătatea nu sînt cauzele acestei tristeţi, ci simbolurile ei concrete, adică nu un conţinut, ci un limbaj.

Dacă **Emil Gulian** (foarte bun traducător din Poe şi din Rilke) ar fi continuat să scrie poezie, ar fi putut deveni un poet remarcabil. Aproape nimic nu este poesc în *Duh de basm* decît amestecul visului în realitate. De altfel, E. Gulian are un mare instinct al diafanului, fără a cădea în anemie, căci desenul e totdeauna precis:

Privesc prin trupul tău
(Ca nufărul sub lună)
Fată cu zurgălăi,
De floarea cărnii, sună!

Toamna vopsită vorbeşte de o absenţă a iubitei, dar ceea ce e original în ea este infuzia de închipuire şi reverie care dă reprezentărilor un aer plutitor, o dulce incertitudine:

La casa albă, unde ştiu că eşti,
Cînd te caut toamna
Dintre îngeri lipseşti.

Aştept în zadar întorsul norocului
La casa unde ştiu cheia locului.
Toamna vopsită a ferecat poarta
La cămara în care
Mi-au închis soarta.

La **Andrei Tudor**, influenţa argheziană (probabil originară) a fost stinsă de contactul cu Ion Barbu. Dintre ciclurile unicului volum, acela intitulat *Itinerar livresc* îl defineşte cel mai bine pe poet ca pe un nostalgic la care absenţa marii unde elegiace apare suplinită de precizia expresiei:

Cineva s-a oprit să-ngenunche departe.
În liniştea deasă de lucruri de demult,
doar singur mai stau şi, în carte,
îmi tălmăcesc tăcerea şi-o ascult.

Andrei Tudor face aceeaşi poezie de nuanţă intelectuală, deşi cu mai multă naturaleţe decît un S. Stolnicu, plîngîndu-se de îngustimea

Scanned with CamScanner

orizonturilor în *Paludes* (pe un pretext gidian) sau jucîndu-se cu spirit într-o evocare ironic galantă (*Gravură veche*). Sentimentul e doar un prilej pentru caligrafie.

„Balcanismul" ciclului *Isarlîc* a lăsat urme în opera unui poet ca **M.R. Paraschivescu**. *Cîntecele ţigăneşti* ale acestuia, reluînd pe Lorca, sînt romanţe sau balade în stilul folclorului suburban, valoarea lor nefiind de invenţie poetică, ci de rafinament. Poetul gustă pitorescul şi subtilităţile argoului. Limba crudă e savantă, cu fineţuri surprinzătoare. Gonite de poteraşi, ţigăncile

> Alergau înnebunite
> Şi-nfloreau văzduhu-n drum:
> Negri trandafiri de fum.

Poezia, departe de a rămîne la redarea versului popular, e plină de imagini culte:

> Şoldurile ei, prin deşte,
> Îmi scăpau să zici că-i peşte:
> Şolduri mici de fată mare,
> Cînd de foc, cînd de răcoare.
> Şi treceau prin ea fiori
> ca miresmele prin flori.

Se înţelege, nu toţi poeţii epocii de după 1930 au stat sub influenţa lui Ion Barbu. Poate, pentru că reprezintă un tip de lirică aproape opus aceleia teoretizate (şi ilustrate) de Ion Barbu, ar trebui citate, la capitolul excepţiilor, poetele.

Dintre multele nume se impun trei: cel dintîi este al **Magdei Isanos**, poetă excepţională, cu mare influenţă asupra întregii poezii feminine de după război. Nota ei este spaima că nu va apuca să spună tot ce are de spus (poeta fiind bolnavă):

> Am multe lucruri de scris,
> de plante şi ape line,
> care toate-nchid cîte-un vis
> mai rămuros, mai ciudat ca mine.

Scanned with CamScanner

Boala i-a dat o mare gravitate lăuntrică: poeta ia cunoştinţă de univers ca şi cum s-ar ruga, tulburată de toate cîte sînt în juru-i, cu sentimentul că se împărtăşeşte dintr-o taină:

Am văzut în fiece lucru-o mişcare
de rugăciune şi de ardoare;
în arbori, dimineaţa, o strălucire –
nu te speria, trandafire!

E atîta freamăt nebănuit
din cauza ceţei, deasupra lacului adormit...
Şi apoi, fiecare spune: o floare
ca şi cînd n-ar fi o minune destul de mare.

Natura îi apare ca un templu, în care pomii tineri înalţă o cîntare soarelui, „zeu popular printre plante":

Pomii cei tineri în dimineaţa de marte
unii lîngă alţii au stat să se roage...

Cu aceeaşi gravitate pioasă, poeta atinge lucrurile casei, portretele, ungherele, perdelele, scrinul de lemn:

În casa asta trecură zilele mele
leneşe ca pernele pe canapele,
cuminţi ca nişte fete de pe vremuri...

Venirea bărbatului acasă e un ritual solemn, repetat de mii de ani:

Umplînd încăperea şi inima toată,
bărbatul veni de-afară, din zloată;
glasul lui mare făcu să se sperie focul.
Suduia lepădîndu-şi cojocul.

Presimţirea că va muri a Magdei Isanos s-a împlinit repede şi nu putem decît să regretăm că n-a trăit mai mult aceea care se anunţa, chiar şi printr-o activitate aşa de restrînsă, drept cea mai profundă poetă a literaturii române.

Raymonde Han a tipărit un singur volum, excepţional, după care i s-a pierdut urma. Ceea ce surprinde e acuitatea intuiţiei, ca în această poezie despre misterul fetei care devine femeie:

Scanned with CamScanner

Fată mare, adu-ţi aminte
Cum treceai încununată de-albăstrele
Şi-n gînd nevinovată de tot,
Aşa cum trec căpriţele în turme de oi
Cu fire de iarbă în bot.

Azi mersul ţi-e catifelat.
Şi farmecul din tine creşte pe-nserat;
Atunci toate tainele se-nchid în gînd
Ca mîinile pruncului plăpînd. –

unită însă cu un precoce simţ al limbii, în stare de orice rafinament:

De-aş fi prinţ oriental, o, băetane,
Aş îmblînzi pentru tine căprioare
Să-ţi adoarmă neted la picioare
Ca-n miniaturile persane.

De-ai sta pe un covor de Ispahan,
Aş vedea lumea-nfiorată
Ce ţi se oglindeşte roată
În ochiul tău de vultan.

Cunoscută mai ales prin poezia de după război, **Maria Banuş** este totuşi cu adevărat remarcabilă prin volumul *Ţara fetelor* cu care debutează în 1938. Alături de Magda Isanos, ea exercită de altfel o însemnată influenţă asupra poeziei feminine din anii următori. *Ţara fetelor* e o excursie în universul fetei de optsprezece ani. Singura experienţă lirică e aceea erotică (după două-trei poezii închinate incoerenţelor sufletului infantil). Fata se uită pe furiş în oglindă, ridică voluptuos braţele, aleargă prin ploaie, lăsînd apa să-i şiroiască pe spate, are gînduri tulburi care-i urcă sîngele în obraz. Senzualitatea e frenetică, impudică aproape:

Nu-ntîrzia prea tare. Dă-mi glezna şi fruntea. Nu mîine.
Azi încă sînt pereţii iatacului meu
fragezi şi moi şi ascunşi ca miezul de pîine.
Uite, mai licăre încă, alb şi dulce în noapte.
Ia-i. Ţi-i întind. Sînt genunchii. Tu nu-i vezi,
tremurători şi plini ca două căni de lapte.

Scanned with CamScanner

Mai trebuie măcar menţionate **Olga Caba** (autoare de versuri de factură clasicizantă) şi mai ales **Yvonne Rossignon**, care, fără a fi publicat vreun volum deocamdată (istoria lui G. Călinescu n-o înregistrează nici la bibliografie), a risipit prin reviste poezii remarcabile, între care *Cîntecul pentru o fetiţă moartă* :

Într-o zi ai să ieşi din pămînt :
Întîi au să-ţi înfrunzească condurii,
Şi-au să lege seve, de vînt,
Undeva către inima pădurii.

Pe urmă degetele au să se facă,
Unul cîte unul, lujeri cruzi ;
Bobocii unghiilor să-şi desfacă
Asemeni buzelor de copil, ruzi.

Ai să-ţi scoţi creştetul mai spre vară
Şi-atunci ai să te faci făptură lină
Şi larg revărsată-n zări, de secară
Sau fagure cald, de sulfină.

Gura ta are să crească maci
Şi-are să sărute, sfioasă,
Cu soarele, în cuib de pitpalaci,
Tu, care n-ai fost niciodată mireasă.

Spre toamnă ai să ieşi din pămînt,
Rotunjind rod de lumină
Şi-ai să te dărui înc-o dată, în vînt –
Veşnic deplină.

Mai tîrziu, Yvonne Rossignon a publicat, în Italia, volumele *Pan* şi *I ginochi dell'anima*, dar şi poezii în limba română.

Aproape deloc nu s-a lăsat influenţată de Barbu lirica ardeleană. Dacă **Emil Giurgiuca** e excesiv blagian în *Anotimpuri* (somn de vară, lan, maci, Pan), nu fără un sentiment aproape religios al comuniunii cu natura, şi manierist în culegerile următoare (cu multe regionalisme căutate), un poet interesant este, în *Cîntece de pierzanie*, **Mihai Beniuc**. Deşi locul lui este în poezia postbelică, acest prim volum marchează o dată peste care nu putem trece. Influenţa lui Cotruş se observă de la început. M. Beniuc este

Scanned with CamScanner

un spirit plin de vitalitate, năvalnic, izbind cu barda în stîncă spre a face să ţîşnească „şuvoi de ape" şi exclamînd:

Băieţi, aceasta este arta!

Şi el afişează acel „aer ameninţător" de revendicare socială, simţindu-se înrudit cu iobagii traşi pe roată, cu Horia şi Iancu, crezîndu-se un fel de Messia. O revoluţie proclamă Beniuc şi în poezie, vorbind de „poemul sălbatic":

Nu cu peniţa,
Cu ascuţişul coasei
Îmi scriu poemele sălbatice.

Există însă în *Cîntece de pierzanie* o latură elegiacă, o spaimă de nerealizare şi de moarte. Gîndul „fără crez", care roade „al veşniciei măr", este al întregii epoci:

Unde-am pornit? Uitai, îmi pare, ţelul,
Iar stînca ce-o scobesc, nimic n-ascunde.

Dintre cei mai tineri poeţi, o apariţie singulară a fost **Ioan Ciorănescu**, autor al unui singur volum, în care G. Călinescu a semnalat versuri mai mult decît promiţătoare.

Mari speranţe s-au pus în **Emil Botta**, care, după al doilea volum, a renunţat la poezie. *Întunecatul April* rămîne cartea lui definitorie. Ecourile lui Poe, Coleridge sînt limpezi. Starea lirică a lui E. Botta este extazul provocat, reveria lucidă, ca mod de refugiu. Poetul (care a fost şi un actor cunoscut) spune cu voce afectată şi cu un aer studiat teatral lucruri de mare gravitate:

E posibil, e posibil oare să nu pot muri,
să-ţi aud vocea suind treapta nopţii, coborînd în zi,
să mă ridic din pat ca o stafie, ca marinarul de veghe
să te zăresc în somn de la o mie de leghe?

El împrumută poza de „strigoi" de la Bacovia şi o artificializează la maximum. Îl auzi, monologînd intermitent, vorbind pe mai multe voci, punînd în scenă, strigînd, exclamînd, şoptind, declamînd. Prima sa impresie este de afectare:

Scanned with CamScanner

Oare ce mi-a scris pe frunte afurisitul destin
Cu litere fine, cu pană de venin?

se întreabă poetul patetic, spre a-şi arăta numaidecît nedumerirea că nimeni n-a putut da un răspuns:

Am întrebat savanţii lumii cu feţe de iască,
dar nici unul n-a ştiut să-mi citească.

Vocea face aici impresia că ar comunica o mare taină:

Fruntea e o taină gravă pe care abia o port,
ochii în flăcări stau mărturie că încă nu-s mort
şi mîinile vîslind nebuneşte prin viaţă
mă apropie de un liman, de-o ceaţă.

Apoi poetul simulează panica cea mai teribilă:

Ce se vede acolo ca noaptea care se naşte,
E moartea care te scrutează, care te paşte.
Ea şterge scrisul de pe frunte cu un burete,

spre a încheia cu un gest care dă de gol dispoziţia reală:

şi pleacă apoi trîntind uşile de perete.

Sub această atitudine studiată, din care poetul şi-a făcut un stil foarte personal, se ascund adesea nelinişti adevărate, o rumoare întunecată, înclinaţia spre disperare.

La numai 17 ani, cînd debutează în volum, **Ştefan Baciu** este un poet desăvîrşit. Sufleteşte e înrudit cu Ion Pillat (citează o dată pe Jammes), dar cu mai multă spontaneitate. Spirit contemplativ, tulburat de nostalgii şi de nelinişti, însă nu un anxios, Şt. Baciu e un poet mai ales al iubirii şi al regretului copilăriei. Motivul principal rămîne setea de puritate, de inocenţă, oroarea de platitudinea vîrstei mature:

Nici o baie în pielea goală puşcă la gîrlă,
Nici un gînd la cărăbuşi sau la fata bolnavă;
Să mă usuc pe mal lunecos şi umed, şopîrlă,
Să fac poeme în iarbă şi-n ţărînă jilavă.

Scanned with CamScanner

Cîţiva prieteni vor aduce în loc de bomboane
Un sfat uzat, vor şedea la masă, vor vorbi nesiliţi,
Vor fi palizi de inteligenţă şi de carte ca nişte lampioane –
Şaisprezece cicatrice, şaisprezece ani de tîmplă lipiţi.

Iubita e chemată să bea ceai pe veranda joasă sau la o plimbare matinală prin pădure:

Pasul tău mic şi iute închis într-o sandală,
Cuvîntul tău fierbinte şi gestul rău ştiut.
Şedeam pe-un trunchi de carpen în liniştea totală
Ce urcă în amiază – altar necunoscut.

Vorbeam atît de simplu, atît de prieteneşte
Încît tăcu în pădure şi fluierul lui Pan,
În gara de departe, vedeam cum fumul creşte
Întocmai cum crescură şi grînele în lan.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

12

Se poate vedea chiar şi numai din aceste citate cît s-a perfecţionat versul românesc. În 1923, Pillat era aproape o excepţie (distanţa dintre *Şesurile natale*, ale lui N. Crainic, din 1916, şi *Pe Argeş în sus* e enormă sub acest aspect); în 1935, Şt. Baciu nu mai face această impresie. El nu e superior lui H. Stamatu, S. Stolnicu ori Virgil Gheorghiu ca expresie: generaţia care intră în literatură în primii ani după 1930 cuprinde cîţiva remarcabili poeţi pentru care, se poate crede, poezia nu mai are taine. Nici unul nu e zguduitor? Tuturor le sînt străine marele elan liric, suferinţa, „drama"? Împrejurare se explică prin concepţia însăşi despre poezie. Dacă simbolismul debutează ca un estetism, poezia modernă sfîrşeşte ca un estetism. După Ion Barbu, poezia devine un mijloc de a investiga absolutul, dar nu ca participare la viaţa universului, ci ca demers calculat. „Tristeţea metafizică" a acestor poeţi e o curată atitudine intelectuală. Spiritualitatea poeziei a distrus inocenţa şi libertatea ei. Şt. Baciu cu tandreţea lui faţă de lucruri şi alţi cîţiva, puţini, refuză, deşi ei înşişi intelectuali, intelectualitatea excesivă a poeziei. Protestul lor e timid, căci e nevoie spre a sfărîma tiparele de o îndoială fundamentală. Într-un fel, generaţia războiului (D. Stelaru, care a debutat totuşi mai înainte, Geo Dumitrescu, apoi C. Tonegaru, Ion Caraion ş.a.) va simţi cea dintîi nevoia să se îndoiască de poezie, s-o maltrateze: scrisul frumos va fi înlocuit cu agramatismul ostentativ, cuvintele vor fi împerecheate bizar, estetismul predecesorilor imediaţi va fi repudiat. Poezia nu se poate salva de sterilitate decît uitîndu-se pe sine şi revenind la lume: angajîndu-se (moral, social), devenind instrument. Rafinarea limbii, punerea poeziei în contact cu gîndirea cea mai subtilă, cu penumbrele delicate ale sufletului, plăcerea jocului, pe scurt, gratuitatea poeziei – încetează a mai fi recunoscute ca merite. Pentru tinerii poeţi, obsedaţi de experienţele lor dureroase, neobişnuite, de umilinţe, de foame, de moarte, totul trebuie luat de la capăt, idolii distruşi, statuile sfărîmate, templul liniştit şi închis în sine al poeziei, devastat fără milă. Preoţilor le urmează în chip necesar barbarii.

Dimitrie Stelaru întruchipează boema nu ca un simplu gust personal, dar ca un principiu de viaţă. El e un nesocial, un sălbatic: pentru a

schimba poezia trebuia schimbată întîi viaţa. „Acum vreo doi ani, îşi aduce aminte Lovinescu în prefaţa la *Ora fantastică*, din 1942, mă trezii la uşa apartamentului meu cu o mogîldeaţă de om zgribulit în întuneric, neştiind sau neîndrăznind să sune. Îl invitai să intre; nimerise tocmai la una din şedinţele duminicale. Îl întrebai de nume; era un poet din care nu citisem încă nimic. În birou, prezenţa lumii şi a luminii îl surprinse neplăcut, ca o pasăre de noapte intrată fără să vrea pe fereastră; grăsun şi cenuşiu, se anină de marginea unui scaun cum s-ar spînzura un liliac de grinda tavanului." „Poetul îşi creează repede o legendă. Pe sub trenciul pe care nu-l scoate nici pe stradă, nici în casă, nu are decît o cămaşă ruptă. E un frecventator al unor locuri şi medii îndoielnice, «poet al mizeriei», al vieţii de tavernă, eterna boemă căpăta prin el o nouă patină, adaugă Lovinescu; alcoolul îşi pîlpîia flacăra albastră, viciul îşi fluiera stridenţa limbii trisulce; viciul sau lăudăroşenia lui!" Învinuit pe nedrept că a furat nişte bani, poetul nu se scoate din cauză şi declară că i-a furat spre a-şi ridica o statuie.

Revoluţionară, totuşi, poezia lui D. Stelaru nu e decît ca atitudine. De altfel, poetul are conştiinţa efortului său inutil şi se recunoaşte dinainte învins:

> Prea tîrziu, prea tîrziu –
> Atunci va fi prea tîrziu;
> Dimitrie Stelaru, noul Cristos,
> Se va ridică lîngă tine, rănit,
> Scuipat, bătut, alungat
> Profeţind: „prea tîrziu –
> Prea tîrziu, vierme golit".

De aici provin conştiinţa damnării, sarcasmul, sila. Poetul e un „înger vagabond":

> Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea,
> Noi, n-am avut alt soare decît Umilinţa.

Amestecul de sinceritate şi de poză este inextricabil. Ceea ce nu se poate uita – din multele şi monotonele versuri ale poetului – este aerul lor mereu întunecat, apăsător ca o noapte fără ieşire, expresie a unei imense, paralizante neputinţe de a se elibera, de a găsi o soluţie reală.

Scanned with CamScanner

Cu **Geo Dumitrescu** poezia proclamă „libertatea de a trage cu puşca" şi refuzul, încă mai net, de a primi valorile tradiţionale ale poeziei. Atitudinea este critică şi demistificatoare, o „aventură lirică" în căutarea adevărului. Substanţa lui este etică (ca şi la D. Stelaru), dar, în mai mare măsură, şi socială, filozofică. Poezia nu numai că nu evită un conţinut străin, dar îşi face din acest conţinut raţiunea de a fi: se poate spune că ea valorează tocmai întrucît nu este, în primul rînd, poezie. Poetul discută, comentează, confruntă, respinge, alege nişte idei. El e poet, dar înainte de a fi poet e o conştiinţă deschisă şi neliniştită. Viaţa, moartea, arta, iubirea, războiul, egalitatea, libertatea sînt noţiunile curente de la care porneşte această poezie şi la care se întoarce deliberat. Caracterul discursiv nu e o simplă formulă: e un mod de a exista al poeziei. Ea nu e discursivă, e un discurs: elocvenţa e regăsită ca o necesitate a conştiinţei de a se justifica şi de a convinge.

Schimbarea poeziei nu implică însă întotdeauna şi schimbarea vieţii. Cîţiva poeţi (**Radu Stanca, Şt. Augustin Doinaş, Ioanichie Olteanu**), grupaţi în jurul *Revistei Cercului Literar* de la Sibiu, sînt promotorii unei astfel de „insurecţii", pur literare. Ei încearcă să revitalizeze poezia nu întorcînd-o la viaţă, la izvoarele ei sociale sau morale, ci la nişte izvoare lăuntrice, dar vechi şi părăsite: epicul, dramaticul, istoricul. Balada şi legenda, poemul dramatic sau naraţiunea evocatoare înlocuiesc formele lirice predominante înainte. Lirismului i se caută astfel un conţinut obiectiv. Încercarea trebuie examinată mai îndeaproape, căci ea implică un paradox. Poezie nu înseamnă neapărat lirism, aventură existenţială. Neîndoielnic. Dar cea mai „obiectivă" poezie, producţia desăvîrşită a unui parnasian, implică lirismul, de nu ca experienţă umană esenţială, în orice caz ca puls secret al inspiraţiei de a da unei experienţe faţa cea mai impersonală cu putinţă. Gestul de a se elimina din operă al parnasianului reprezintă lirismul său. Dar sînt poeţi care creează din nou poezia şi poeţi care o primesc gata creată: rolul acestora din urmă e de a o „perfecţiona". În primul caz, poezia este un raport, un proces, obiect şi subiect în acelaşi timp, adică subiectivitate care are numai aparenţa obiectului definitiv, obiect care, apropiat, aproximat, îşi relevă subiectivitatea mişcătoare: ceea ce este creat devine totuna cu ceea ce se creează. În al doilea caz, poezia se află înaintea noastră, într-un prezent perpetuu, prizonieră parcă a perfecţiunii ei materiale. Se înţelege că, în felul acesta, poeţii Cercului literar, Şt.

Scanned with CamScanner

Augustin Doinaş, în primul rînd, sînt nu numai cu mult mai aproape de Ion Barbu decît erau Geo Dumitrescu sau D. Stelaru, dar încercarea lor de a schimba poezia nici nu o refuză pe aceea a lui Barbu. Barbienii sînt combătuţi prin Barbu însuşi. Polemica rămîne în interiorul poeziei, poezia renăscînd (sau avînd această iluzie) prin ea însăşi, din cenuşa ei, ca pasărea Phoenix. Totodată, se înţelege iarăşi, poezia nu devine cu adevărat epică: cum nu fusese cu adevărat lirică la autorul lui *Riga Crypto şi lapona Enigel*, al lui *Nastratin Hogea la Isarlîc*. Pentru Şt. Augustin Doinaş, baladele sînt un prilej de a pune poezia la încercare: de a o folosi nu atît (deşi este şi asta) spre a se justifica pe sine, cît spre a o justifica pe ea. Nu există mijloace, instrumente ale poeziei care să nu fie utilizate: pentru a o smulge propriului vid, poezia e redată nu vieţii, ci tot poeziei. Baladele sînt nişte exerciţii în care însuşirile naturale ale poeziei devin palpabile şi analizabile, dar dincolo de care poezia trebuie creată din nou. În definitiv, poezia devine aici propriul ei spectacol; ceea ce contează sînt detaliile aduse în prim-plan, regia savantă dată pe faţă. Şt. Aug. Doinaş e un voluptuos al versului, el descoperind pentru sine, şi pentru noi, plăcerea de a scrie versuri: poezia capătă la el o extraordinară capacitate de a convinge (după ce epigonii lui Barbu o lipsiseră tocmai de această funcţie), fiind numai ce este, independentă de conştiinţa care se oglindeşte în ea, rămînînd pur şi simplu poezie.

Spre deosebire de Doinaş, **Radu Stanca** nu e el însuşi în balade, după cum nu e în lirica propriu-zisă: dar, mai degrabă, în cîteva false balade, în care se observă reprezentarea liricii, care sînt forme de „lirică mascată". Sensul lor nici nu se află în limbă, în construcţie, dar în prezenţa celui care le însufleţeşte. Poetul pune în scenă, inventînd decorul şi subiectul, el e autor şi personaj, Radu Stanca şi Regele visător. Baladele pure n-au nimic neobişnuit. E nevoie ca eroii să joace rolul poetului, să fie măştile lui, e nevoie ca Ioana d'Arc, lamentîndu-se pe rug, Buffalo Bill sau domnul îndoliat din castelul în ruine, Arhimede, simţindu-se apărat de cercurile lui în faţa soldatului, să lase să se vadă dincolo de chipurile lor chipul poetului, dincolo de drama lor, drama poetului. E posibil ca orice poet epic să pună ceva din sine în fabulele şi în eroii lui; astfel cum am mai vorbi de poezie? Dar la Radu Stanca fabulele sînt nişte pretexte, eroii nişte măşti, sub care autorul se ascunde pentru a se exprima, pentru a se disimula sau numai pentru a se amuza:

Scanned with CamScanner

Tot ce mica-mi inimă pofteşte
Mi-e prilej de-orgii şi de festine.

Cum liricul poartă totdeauna o mască, în sensul că simpla autenticitate nu realizează arta, poezia reprezentabilă a lui Radu Stanca e esenţial lirică. Numai că, atunci cînd se exprimă nemijlocit, poetul n-are personalitate; îndată însă ce ia chipul unui personaj, devine foarte personal. El trebuie să se prefacă în Ioana d'Arc spre a-şi plînge viaţa netrăită:

Mă strînge-n braţe, zvelt, ca pe-o nuia,
Floare de foc mă face şi mă-nclină,
Sfielnicele buze mi le bea,
Iar trupul mi-l dă jos de pe tulpină.

Zvîrlindu-şi faţa-n sus, mă frînge-n dinţi,
Pe pulpe-mi cade frînt, pe şold îmi urcă,
Prin părul despletit de şerpi fierbinţi
Sute de limbi deodată îmi încurcă

Şi-acoperindu-mi pleoapele cu scrum,
Sub stranie îmbrăţişare împlinită
Ca-ntr-o înaltă amforă de fum,
Scăldîndu-mă, mă duce la ispită.

Eu îmi desfac sandalele şi joc
Pe rugul plin de braţele nebune,
Păgînul joc al dragostei, în loc
Să-nalţ întunecata rugăciune.

Şi-abia acuma văd, privind în jos
Spre limbile ce-aleargă şi mă-nvăluie
Că - păcătoasa! - am un trup frumos
Şi-un mijloc zvelt şi pur, ca o făclie,

Că degetele mele sînt subţiri
Şi sînii mei rotunzi sînt albi ca mieii
Pe care i-am păzit visînd oştiri
Şi-ntîrziind în sipet, jocul cheii.

Sau în studentul alchimist, cu un aer hoffmanian, pentru a-şi mărturisi ispita, căreia nu-i poate rezista nicicînd, faţă de mirajul poeziei:

Scanned with CamScanner

Şi iată că-ntr-o noapte izbutii!
Căci distilat prin zeci de eprubete
Lichidul cu reflexe albăstrii
Iscă un fum cu forma unei fete,

O fată cu păr lung, de aur pur,
Cu sînii goi, săltînd ca nişte valuri,
O negură dansînd jur-împrejur
Într-o profuzie stranie de voaluri.

De-atunci apoi, din ce în ce mai des,
Din ce în ce mai mult, la ora şapte,
Această experienţă fără sens,
El o făcu în fiecare noapte.

În fiecare noapte, aşadar,
Din serul nou creştea încet în aer
Un trup înalt, albastru, sublunar,
Un sul de-argint, subţire ca un vaer.

Falsele balade ale lui Radu Stanca compun o lume ciudată, de gravură veche, cu burguri medievale şi castele, cu ziduri de cetate şi turnuri din care se risipesc bătăile ceasurilor, cu străzi înguste pe care trec cavaleri, trubaduri, neguţători şi baroni, ori alunecă negre şi tăcute landouri. Dar tabloul nu e decît o halucinaţie a poetului care-şi regăseşte în aceste fantome sufletul rătăcitor.

Scanned with CamScanner

13*

Dar mai înainte de a fi ieşit victorioasă ori înfrîntă din aceste experienţe de tranziţie, mai înainte de a-şi fi descoperit o nouă posibilitate de a fi, poezia modernă a fost marcată de un eveniment neprevăzut, în stare să-i modifice cu totul destinul: ea a încetat, de fapt, să mai existe o perioadă de timp. Cum putem şti ce ar fi fost poezia contemporană fără acest deceniu (1948-1958) de întrerupere? Un deceniu – în care poezia şi-a uitat, printr-o amnezie particulară, tradiţiile, s-a întors spre forme de mult închise, încercînd, în mod bizar, să le actualizeze, ignorînd ceea ce devenise printr-un proces natural şi dîndu-se drept ceea ce nu era sau nu putea să fie. Şi cînd, învingătoare încă o dată, poezia s-a regăsit: care era chipul ei? ce avataruri necunoscute o aşteptau? În primul rînd, ea învăţase să trăiască în afară de timp şi şi-a format deprinderi noi, s-a adaptat existenţei ei subtemporale. Şi-a hipertrofiat o dimensiune reală: spaţiul interior. După o tăcere de peste zece ani, poezia noastră nu trăieşte azi în timp, ci în spaţiu. Desigur, nu în sensul că n-ar avea legături cu timpul istoric; nu timpul istoric e vinovat de maladia ei? Dar poezia a uitat logica în timp a propriilor vîrste interioare: forme care ar trebui să fie moarte trăiesc, epoci lirice care ar trebui să se succeadă coexistă, suprapunîndu-se într-o geologie insolită. Istoria îşi conţine toate momentele consecutive într-un singur moment prezent, se lasă refăcută, clipă de clipă, în fiecare experienţă individuală. Pentru poeţii înşişi poezia nu este o aventură individuală: ei nu au sentimentul că aparţin unui curent, unei direcţii, nu se simt uniţi, atraşi unii spre alţii, ci mai degrabă despărţiţi. Niciodată „diversitatea" poeziei nu a atins acest grad care să îngăduie restabilirea în fiecare clipă, în fiecare experienţă individuală, a tuturor vîrstelor pe care poezia le-a cunoscut. Şi nu e vorba numai de vîrstele poeziei moderne, dar şi de acelea ale poeziei premoderne sau încă mai vechi; lirica de concepţie în felul lui Cerna coexistă cu aceea suprarealistă, poezia socială cu cea ermetică, G. Coşbuc a devenit contemporanul lui

* Acest capitol nu este decît un epilog. Nu mi-am propus să analizez poezia actuală, ci doar să-i găsesc locul în cadrul procesului de metamorfoză pe care l-am înfăţişat.

Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Ion Barbu, Şt. O. Iosif este premers de L. Blaga, tendinţa etică nu exclude gratuitatea. Nu există „nou" sau „vechi", formulă perimată ori formulă inedită: nu varietatea e caracteristică (aşa cum se întîmplă în definitiv în orice literatură evoluată), ci sentimentul general - al poeţilor ca şi al criticilor, mai mult, al cititorilor - că orice posibilitate de a fi a poeziei este egal îndreptăţită.

Ciudat „muzeu imaginar", în care, cum ar spune Al. Philippide:

> epoci varii, şi vechi şi noi, sînt date
> deodată toate,

pentru că el nu e urmarea unei sinteze fireşti, ci a uneia forţate, nu e un echilibru, ci o dezordine! Viitorul poeziei nu pare a asculta, el însuşi, de apelul nici uneia din tendinţele care se întîlnesc cu indiferenţă astăzi. Trăim în aşteptarea marelui poet, poate nenăscut, care să ne smulgă din iluzoriul nostru echilibru, redîndu-ne unei singure posibilităţi, călăuzindu-ne către ea toate aspiraţiile, toată iubirea, care să ne revele bucuria uitată de a fi unilaterali, partizani, fanatici.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Partea a doua

METAMORFOZELE ROMANULUI

Scanned with CamScanner

TEORIA

Doricul, Ionicul şi Corinticul*

Nu sînt un cititor de romane. În ordinea preferinţelor mele de lectură, romanul a ocupat mult timp unul din ultimele locuri, lăsînd în urmă poate doar cărţile de călătorie şi pe cele de aventuri. Şi totuşi *Arca lui Noe* este un lung eseu despre roman: contradicţie numai aparentă, pe care aş lămuri-o spunînd deocamdată că un critic nu scrie de obicei despre ce i-ar plăcea să scrie. Plăcerea constituie pentru el un criteriu secundar, şi nu hedonismul se află la originea actului critic, ci o anumită necesitate a spiritului care substituie dorinţei un sentiment de obligaţie. Aşa cum moralistul (bine se ştie) nu este neapărat un iubitor al moralei, nici criticul nu-şi găseşte justificarea psihologică în iubirea de literatură, ci, mai degrabă, într-un interes complex, care o face uneori posibilă, fără însă a o presupune totdeauna în punctul de pornire. Un autor, o operă, un gen sau o epocă literară constituie în primul rînd pentru critic o *problemă*: o dificultate de învins. Nu numai poetul, cum spune Valéry, dar şi criticul este „un martir al rezistenţei faţă de ceea ce se face uşor". Şi nu caută cu orice preţ o soluţie; se confruntă adesea cu lipsa ei. Soluţiile lesnicioase îl lasă indiferent; insolubilul, iată visul.

Romanul a fost de la început în ochii mei insolubilul însuşi. Despre nici un gen literar nu s-a discutat, în ultima sută de ani, mai mult: şi nici unul nu s-a dovedit la fel de capabil să suporte – fără să se destrame – atîtea interpretări contradictorii sau chiar paradoxale. Şi nu numai cînd a fost vorba de a-l defini: în literatură definiţiile sfîrşesc aproape întotdeauna în paradox; dar chiar şi cînd a fost vorba de a-i aproxima natura, mijloacele şi scopul. Nu există consens în nici o privinţă. Nici măcar în privinţa datei de naştere, care e probabil mai controversată decît a oricărei specii sau

---

* *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, Editura Minerva, 1980, pp. 9-64.

gen. Pentru unii, *Iliada* sau *Eneida* sînt romanele celor vechi; pentru alţii, întîiul roman sînt abia *les chansons de geste*; pentru o a treia categorie, ar fi fără sens să numim romane prozele anterioare secolului al XVIII-lea; în sfîrşit, sînt destui care încep romanul cu Balzac. Thibaudet (*Cititorul de romane*) consideră că genul, cel puţin în Franţa, s-a dezvoltat din marele trunchi epic al cărţilor de aventură, pe de o parte, şi al celor din ciclul breton, romane de curte, pe de alta. În pragul epocii moderne, Gasset (*Prima meditaţie despre Don Quijote*) afirmă dimpotrivă: „Romanul este contrarul genului epic", adică al epopeii, în acesta din urmă intrînd şi scrierile Europei de mijloc invocate de către criticul francez. În *Teoria romanului*, Lucács preia de la Hegel o idee asemănătoare. Prin intermediul romanului (se susţine uneori, în altă ordine de idei), îşi fac loc în literatură viaţa obişnuită, omul comun, cotidianul; romanul (se susţine la fel de des) oferă cititorului – de ieri şi de azi – o „mitologie", este adică o formă populară a imaginaţiei. Ceea ce e curios şi greu de elucidat teoretic este că toate aceste constatări se pot, în egală măsură, documenta pe baza romanelor existente. Teoria romanului conţine cîteva contradicţii în înseşi premisele ei: a le înlătura înseamnă a spulbera genul ca atare; a le accepta echivalează cu a face imposibilă o explicaţie coerentă. Iar dacă, după toate acestea, luăm în considerare şi evoluţia istorică a genului, dificultăţile sporesc considerabil. Rezultatul este că fiecare critic sau teoretician pare a opera cu o noţiune proprie de roman, şi oarecum improvizată; în orice caz, adaptată romanelor asupra cărora se aplică în mod obişnuit. Concluziile lui Wayne C. Booth (*Retorica romanului*) diferă de cele ale lui Thibaudet (*Reflecţii asupra romanului*) – luînd două exemple la întîmplare – atît fiindcă între ei e o diferenţă de vîrstă (şi de cultură) de cincizeci de ani, cît şi fiindcă unul citeşte în primul rînd romane franţuzeşti, iar altul, în primul rînd romane englezeşti.

Ar fi oare firesc, în aceste condiţii, să renunţăm cu totul la a vorbi despre roman în general, mulţumindu-ne cu romanele de care dispunem? Începînd cu Thibaudet şi sfîrşind cu nu ştiu care critic actual, puţini au renunţat, în ultima jumătate de secol, la a fixa romanele în solul unei teorii despre roman. Critica redusă la descriere nu valorează mare lucru. Ea îşi regăseşte interesul numai cînd generalizează spontan sau metodic. Empiria pură nu ne ajută nici măcar să analizăm bine producţia de cărţi existente la un moment dat. Şi dacă n-am descoperit încă, în domeniul nostru, legea conform căreia indivizii se reunesc în specii, ştim totuşi că speciile trebuie

Scanned with CamScanner

să existe. Operaţia cea mai legitimă a criticii (de îndată ce depăşeşte simplele consideraţii de valoare) constă în a reduce multiplul fenomenal la un model. Trăieşte mai puţin din analize şi descrieri de „evenimente" decît din compararea lor (fie şi nesistematică), din încercarea de a le descoperi un numitor comun. Istoria (afirmă specialiştii) nu se mai construieşte pe planul evenimentelor, nici fizica pe acela al datelor furnizate de simţuri. Critica modernă urmează exemplul ştiinţelor moderne, deşi nu este ea însăşi o ştiinţă. Un antropolog contemporan scrie: „Ansamblul obiceiurilor unui popor este întotdeauna marcat de un stil; ele formează sisteme. Sînt convins că numărul acestor sisteme este limitat şi că societăţile omeneşti, ca şi indivizii, în jocurile, visurile şi delirurile lor, nu creează niciodată în chip absolut, ci aleg anumite combinaţii dintr-un repertoriu ideal, care poate fi reconstituit". Nici romancierii nu creează în chip absolut. Au şi ei un fel de repertoriu ideal de combinaţii, din care aleg, după împrejurări, şi pe care l-am putea numi domeniul romanescului. Dacă am reuşi să aflăm graniţele acestui domeniu, am fi în posesia unui instrument minunat (şi periculos) de a pătrunde în tainele imaginaţiei romancierilor sau, mai exact, ale fanteziei lor tehnice. Să fie în aceste condiţii scopul criticii cu desăvîrşire altul decît al ştiinţelor moderne, care constă în „a construi un model, în a-i studia în laborator proprietăţile şi reacţiile, pentru a aplica apoi diversele observaţii la interpretarea faptelor empirice şi care pot fi foarte departe de previziuni!" (Claude Lévi-Strauss, *Tropice triste*). Chiar dacă analogia mea poate părea, şi este pînă la un punct, forţată, căci intuiţia şi inducţia joacă (şi vor juca totdeauna) în critică un rol mai important decît în chimie sau biologie, ne putem închipui totuşi un model al romanului, care să nu fie rezultatul adunării, oricît de meticuloase sau de exhaustive, a faptelor, ci o ipoteză intuitivă introdusă în ansamblul de opere, o *teorie* în sensul grecesc. Putem citi toate romanele lumii, fără să ştim că aparţin romanului; critica romanelor, ea, începe de la un model al romanului. Între cititor şi critic este deosebirea dintre un amator de ierbare şi un botanist. Primul colecţionează plante, în speranţa obscură, şi rareori împlinită, de a descoperi o lege a vieţii vegetale; al doilea vede în varietatea ierbarului doar mijlocul de a verifica legea de la care a pornit, adică o concepţie asupra naturii. Trebuie să răsturnăm vechiul raport: nu colecţia romanelor face Romanul, ci Romanul creează, abia, condiţiile de existenţă ale colecţiei. În absenţa romanului (a modelului cu acest nume), nu există romane (opere cu acest nume), ci doar cărţi pe

Scanned with CamScanner

care, în naivitatea lui, cititorul le ia drept romane, aşa cum Petruşka din *Suflete moarte*, citind tot ce-i cade în mînă, crede că citeşte literatură. *Cititorul de romane* al lui Thibaudet presupune *Reflecţiile asupra romanului* ale aceluiaşi. Singularul noţiunii de Roman distinge pe critic de cititor. În *Arca lui Noe*, veţi căuta zadarnic pe *cititorul de romane*; s-ar putea să găsiţi, cu oarecare bunăvoinţă pentru strădania autorului, un *critic al Romanului*.

Sistem, model, acestea şi altele pot fi cu greu imaginate în stadiul pur inductiv al criticii, care este încă, după părerea lui Northrop Frye (*Anatomia criticii*), acela al unei „ştiinţe primitive". Poate visa disciplina noastră la mai mult? A cădea în reverii scientiste e o greşeală la fel de mare cu a nega criticii absolut orice posibilitate sistematică. Frye ne previne că această din urmă greşeală se explică prin interpretarea criticii ca literatură pur şi simplu. Critica fiind o artă şi nu o ştiinţă, ea poate şi trebuie să fie totuşi distinsă de literatură, al cărui „studiu sistematic" este. Şi dacă sistemul literaturii, inventat de critică, nu va fi niciodată, nici pe departe, la fel de riguros (şi mai ales de previzibil) ca acela mendeleevian al elementelor, aceasta nu înseamnă decît că – nimic mai mult – critica nu va fi niciodată o chimie. Însă o anumită ordine şi coerenţă specifice nu-i sînt cu desăvîrşire interzise.

Ordinea trebuie făcută înainte de orice în limbaj. Cum nu stă în intenţia mea să propun în această introducere o teorie a literaturii sau a criticii, îmi voi limita observaţiile la roman şi la critica romanului. Oricine a răsfoit cîteva studii despre roman şi-a putut face o idee despre diversitatea, adesea contradictorie, a terminologiei folosite. Se remarcă în general două tendinţe: una pe care aş numi-o neglijentă, şi alta, pe care aş numi-o pedantă. Critica neglijentă moşteneşte libertăţile impresionismului, limbajul lui boem, artistic, fermecător. Critica pedantă moşteneşte rigiditătile pozitivismului de la sfîrşitul secolului trecut, limbajul lui scrobit, ştiinţific, rebarbativ. Iubind-o din instinct pe cea dintîi, îmi dau totuşi seama că ea nu mai este ce a fost pe timpul lui E. Lovinescu şi nici chiar al lui G. Călinescu. Continui să cred că un critic adevărat e un scriitor, mînuind limba ca un artist. Dar nu pot ignora faptul că limba însăşi s-a schimbat pe nesimţite, începînd a pretinde alt fel de mînă. Să spun deocamdată că şi-a pierdut din nonşalanţă, aspirînd să devină cît mai exactă: şi dacă exactitatea deplină (în definitiv, iluzorie) o lasă pedanţilor, este în schimb

Scanned with CamScanner

foarte interesată de proprietatea termenilor. Cred că acesta e cu adevărat un cîştig şi încă unul esenţial. Pedanteria îmi displace, nu şi suava rigoare a unui vocabular modern. Memoria îmi joacă feste cînd e să repet terminologia lui Greimas sau Todorov. O uit instantaneu, după ce le închid cărţile. Nu-l înţeleg nici pe Frye care, în cartea citată, sub cuvînt că ordonează limbajul criticii, făcîndu-l mai consecvent, foloseşte termenii în accepţii uneori atît de departe de cele curente, sau atît de neprevăzute, încît are nevoie de un *Glosar*. Prefer totuşi moderaţia anglo-saxonilor, a lui Booth bunăoară, care se mulţumesc cu cîteva distincţii, acolo unde termenii tind să se confunde în chip periculos, sau cu minime precizări, acolo unde e nevoie să realizăm un acord. Fiindcă nu de un limbaj în sine, de un limbaj de dragul limbajului, avem nevoie, ci de unul funcţional, adică eficient, şi care, cît e cu putinţă, să rămînă firesc. În *Experiment in Criticism*, T.S. Eliot pretindea încă din 1929 un studiu „logic şi dialectic" al termenilor folosiţi în critică şi era destul de categoric în privinţa labilităţii unora: „In literary criticism we are constantly using terms which we cannot define, and defining other things by them. We are constantly using terms which have an intension and an extension which do not quite fit: theoretically they ought to be made to fit; but if they cannot, then some other way must be found of dealing with them so that we may know at every moment what we mean". Astăzi Frye ironizează şi mai sîngeros incapacitatea de sistem a criticii: „În prezent, criticii nu deţin altceva decît o religie secretă, fără evanghelie, ei fiind iniţiaţii care pot comunica sau se pot contrazice numai între dînşii". Dar oare evanghelia ce ne lipseşte am dobîndi-o cu adevărat pe calea unui limbaj totalmente tehnic, sau ne-am trezi dimpotrivă că cercul iniţiaţilor s-ar restrînge şi mai mult, pînă la a nu mai permite accesul nici măcar tuturor criticilor, divizînd biserica de azi în numeroase capele perfect străine unele de altele? Cînd lăudăm la un critic limbajul lui „tehnic", să punem cuvîntul între ghilimele: căci critica nu va fi niciodată decît o „ştiinţă" (adică o ştiinţă între ghilimele). Respectivele semne grafice reprezintă indiciul umorului în biata noastră disciplină încăpută pe mîna atîtor oameni serioşi. Toată ordinea pe care ne-o putem permite în materie de limbaj critic nu ajunge să suprime ghilimelele.

Începutul acesta de capitulare al artiştilor în faţa pedanţilor nu e, desigur, străin de unele abuzuri ale celor dintîi, plătite, cum se vede, foarte scump. Criticii artişti au rămas de obicei surzi la apelurile mai savanţilor lor colegi în ce priveşte atît un limbaj tehnic riguros al

disciplinei, cît şi deprinderea de a privi noţiunile fundamentale în relaţia lor, adică pe latură sistematică. Frica artistului de rigoare în vocabular şi de metodă în gîndire a creat mari greutăţi criticii şi teoriei literare. Lui E. Lovinescu i se păreau complet inutile cercetările lui M. Dragomirescu, iar G. Călinescu nu găsea nici un haz lui D. Caracostea. În mare măsură aveau dreptate. Ce poate fi mai nesărat decît *Ştiinţa literaturii* sau *Creativitatea eminesciană*? Însă şi una şi alta constituiau încercări meritorii într-un domeniu lăsat cam de izbelişte de către criticii notorii ai vremii: acela teoretic. Terminologia prea complicată a lui M. Dragomirescu nu servea drept justificare pentru a abandona orice preocupare terminologică. Critica romanului n-a făcut multă vreme (uneori nu le face nici astăzi) distincţii teoretice absolut necesare între noţiuni pentru care, fie a avut prea mulţi termeni, şi i s-au părut de prisos, fie n-a avut nici unul satisfăcător.

Iată un exemplu cu totul elementar pentru primul caz: confuzia *autorului cu naratorul* (s-ar zice că *cel care scrie* e sortit să fie mereu confundat cu altcineva: în epoca criticii istoriste şi biografice, cu *cel care trăieşte*; apoi, cu *cel care narează*). Al doilea cuvînt, mai recent decît primul în teoria literară, a fost (şi mai este) întrebuinţat în locul celui dintîi, ca şi cum înţelesul ar fi acelaşi. Confuzia termenilor reflectă însă una de gîndire. Vladimir Streinu, într-un studiu despre *Adela* din al doilea volum de *Pagini de critică literară*, scrie: „Doctorul Emil Codrescu e însuşi Ibrăileanu...". Şi mai departe: „Emil Codrescu, dacă mai e cazul să-i zicem aşa...". De ce să nu mai fie? Confuzia aceasta atrage numaidecît o alta: „Adela este varianta narativă a cugetărilor din *Privind viaţa*". Dar Emil Codrescu nu e Ibrăileanu şi nici romanul o variantă a unei culegeri de reflecţii morale! Stăruinţa mea ar fi superfluă, dacă o întreagă tradiţie în interpretarea *Adelei* (teribil de persistentă) nu şi-ar baza concluziile contestabile pe aceste premise false. Ideea că autorul şi naratorul sînt totuna a condus pe comentatori la consecinţa logică după care Adela este zugrăvită direct de Ibrăileanu, în loc să se remarce că ea este produsul viziunii subiective a doctorului Codrescu, adevăratul narator. Tînăra femeie nu există *decît în perspectiva* lui Codrescu, acesta fiind în plus şi naratorul sau povestitorul. Dar Codrescu, om delicat şi fantast, o iubeşte şi deci o idealizează. Se simte prea bătrîn pentru ea. Uneori dă semne de gelozie. Tot ce ştim despre Adela ne parvine prin această prismă. Se cade să admitem că Adela din roman e Adela lui Codrescu. Dar oare acest îndră-

Scanned with CamScanner

gostit platonic trebuie luat pe cuvînt, fără obiecţie? Va fi fiind Adela exact femeia pe care o iubeşte el? Să ne închipuim o clipă că autorul (cel adevărat de data aceasta) ne-ar pune la dispoziţie un teanc de scrisori ale soţului, repede abandonat, al Adelei (despre care nu ştim mare lucru), în care am avea asupra tinerei femei şi o altă perspectivă. Presupunerea e abuzivă, însă nu absurdă. Camil Petrescu va utiliza o asemenea dublă perspectivă în *Patul lui Procust*. Ce am gîndi despre Emilia de acolo, dacă romanul s-ar fi limitat la scrisorile lui Ladima?

Critica americană a mers, în astfel de cazuri, pînă la a deosebi un narator *creditabil* de unul *necreditabil*. În romanul vechi toţi naratorii sînt în prima categorie (sau, cel puţin, aceasta este intenţia autorilor, pe care cititorii n-o pun în discuţie). În romanul mai nou, din contra, cei mai mulţi naratori sînt deliberat subminaţi, în autoritatea şi cinstea lor, de către autori, care-şi iau distanţe de ordin moral, filosofic, stilistic. Pe de altă parte, din clipa în care romancierii descoperă acest „joc" (această strategie complexă), ei îl folosesc şi ca să-şi inducă în eroare cititorii, punîndu-le perspicacitatea la încercare. În astfel de împrejurări, ei îşi lipsesc cititorii de mijlocul de a distinge între autor şi narator. Nu trebuie totuşi să dezarmăm. Dacă în *Adela* confuzia se datorează doar naivităţii criticii, alteori ea este, cum să zic, aproape scuzabilă. E cazul romanelor impersonale. Cine narează în *Ion* sau în *Madame Bovary*? N-avem nici un indiciu material în cel dintîi şi un indiciu cu totul nesemnificativ în al doilea (cînd naratorul „scapă" mărturisirea că a fost coleg de liceu cu Charles Bovary). Să admitem totuşi, ca indispensabile, două premise: şi anume că aşa cum naratorul poate fi exhibat de autor, scos la iveală, „distanţat" de el, tot astfel poate fi şi ţinut secret; şi că, în orice roman, trebuie să existe cineva care narează, indiferent de dorinţa autorului de a dezvălui persoana care îndeplineşte acest rol (identificînd-o cu un personaj, atribuindu-i o consistenţă) sau de a nu îngădui o identificare. Punînd problema în acest fel, vom înţelege că naratorul este un procedeu retoric utilizat de autor şi că acest procedeu diferă de la un tip de roman la altul. În epoca lui Fielding, Balzac sau Filimon, pare firesc ca autorul să încerce să ne convingă că el însuşi, şi nu altul, este cel care narează; la fel de firesc li se pare lui Flaubert sau Rebreanu să păstreze cea mai desăvîrşită tăcere cu privire la narator. Renunţarea la acest procedeu se datorează, ulterior, tocmai faptului că el nu mai e simţit ca firesc: şi atunci Henry James sau Proust atribuie naraţiunea unor personaje. În literatură nimic nu

Scanned with CamScanner

e în chip absolut natural. Ceea ce la un moment dat e considerat aşa devine în altă conjunctură artificial. Prezenţa sau absenţa naratorului, identificarea sau separarea lui de autor, investirea personajelor cu această sarcină, toate acestea sînt procedee retorice, artificii, strategii. Bardamu, din *Călătorie la capătul nopţii*, e tot atît de puţin Céline pe cît e Werther, din celebrul roman, Goethe. Şi la oricîtă confuzie (uneori scontată de scriitor) s-ar preta identificarea dintre autor şi narator în asemenea romane, lucrurile trebuie elucidate şi răspunderile împărţite. Ştim cu toţii ce s-a întîmplat cu *Bunavestire*: sensul critic şi sarcasmul romanului au fost complet eludate de către cei care au considerat că frazele şi sentimentele lui Grobei (personajul din perspectiva căruia trebuie citit romanul, chiar dacă el nu este şi narator) sînt de fapt ale lui Nicolae Breban; se uită prea uşor în asemenea cazuri că un romancier nu creează personaje doar ca să se exprime pe sine prin intermediul lor, ci şi ca să se dezică uneori de sine însuşi. Distincţia dintre autor şi narator trebuie păstrată ca o distanţă şi ca o tensiune: ideologică şi stilistică.

Aici e cazul să explicăm şi o altă distincţie, pe care am făcut-o de cîteva ori în text: între *perspectivă* şi actul propriu-zis al *narării*. Perspectiva este punctul de vedere, actul de a nara este vocea povestitorului. Genette spune că prima se referă la întrebarea „cine vede", al doilea, la întrebarea „cine narează" (*Figures III*). Nu totdeauna perspectiva implică nararea. În *Pădurea spînzuraţilor*, relativizarea perspectivei din scena spînzurătorii nu atrage automat şi înmulţirea vocilor: naratorul rămîne acela impersonal din *Ion*, dar el adoptă punctul de vedere al mai multor personaje pe rînd. Numai în romanele scrise integral la persoana întîi avem o identitate deplină între punctul de vedere şi voce.

Iată şi un al doilea exemplu, de asemenea elementar, de data aceasta de lipsă a termenului potrivit: o astfel de situaţie ne împiedică să distingem între diferitele aspecte ale „povestirii" într-un roman. Este evident că „povestirea" implică cel puţin două planuri principale: al naraţiunii (prin care înţelegem acţiunea, personajele, pe scurt diegeza) şi al actului de a nara (timpuri, aspecte şi moduri specifice). Cum să le numim? Cuvîntul „povestire" le implică pe amîndouă şi e utilizat, în plus, şi ca nume al unei specii de proză. „Istorie" şi „istorisire" sînt prea generali, „enunţ" şi „enunţare" prea specializaţi în lingvistică. Vechii retoricieni distingeau „inventio" de „dispositio", iar formaliştii ruşi „fabula" de „subiect". Naraţiune (fapte narate) şi narare (actul de a nara)? *Fapte* relatate şi

Scanned with CamScanner

relatare a faptelor? Poveste şi discurs? Ultimul termen prezintă însă şi un dezavantaj de un alt ordin: face dublet cu „prezentare", care, pe plan retoric, înseamnă „punere în scenă". Se admite azi că există două moduri de a înfăţişa acţiunea sau personajele unui roman, două strategii prin care ele apar cititorului: unul direct, constînd în „povestire", relatare sau discurs, şi altul indirect, constînd în prezentare sau punere în scenă. În acest context retoric, evident altul decît acela la care m-am referit iniţial, discursivitatea caracterizează tipul de roman personal, în care un autor (*Ciocoii vechi şi noi*) sau un narator (*Manoil*) se exprimă în chip nemijlocit, şi se opune dramatizării, înscenării evenimentelor, din romanul de tip impersonal sau pluripersonal, în care naratorul se identifică cu o voce supraindividuală (*Ion*) sau cu diferite voci şi perspective individualizate (*Concert din muzică de Bach*).

E curios că nici structuralştii francezi, care, pe urmele formaliştilor ruşi, au studiat minuţios aceste chestiuni, nu sînt mult mai decişi asupra terminologiei, fiecare susţinînd una proprie. În cazul lor, e valabil ce spuneam comentînd fraza ironică a lui Frye despre critici: din dorinţa de a vindeca limbajul critic de aproximaţia care a domnit cîteva decenii, naratologii şi poeticienii actuali construiesc un Turn Babel al disciplinei noastre. El va avea soarta celui din *Biblie*, desigur, însă deocamdată cine să te audă, cînd toţi vorbesc? Şi iată cum stăm: în loc să convenim asupra unei limbi, scutită de tatonări şi confuzii, şi deopotrivă şi de paralizie, simplă, clară şi eficace, nu facem decît să substituim idiomurilor artistice şi încîntătoare în care vorbeau impresioniştii tot nişte idiomuri, ştiinţifice şi rebarbative. Asumîndu-ne un risc major: artiştii criticii, ca toţi artiştii, reuşeau să se înţeleagă de minune, deşi fiecare avea limba lui originală, în vreme ce savanţii de astăzi încep să nu se mai înţeleagă decît dacă se închină în aceeaşi capelă.

Cu aceste precizări în chip de preambul, putem porni în căutarea modelului nostru.

Să luăm mai întîi în considerare unele din propunerile existente. Cum am putea nega faptul, în această ordine de idei, că romanul se împarte, după expresia lui Thibaudet, între aventură şi eros, împărţindu-şi totodată şi publicul? Un prim model ne este sugerat chiar de către această separaţie. Roman al aventurii, în sens larg, este acela care corespunde unei imaginaţii active şi virile: romanul social şi politic, al explorării lumii exterioare, al

Scanned with CamScanner

cuceririi, fie cucerirea intelectuală, religioasă ori de altă natură. El se bizuie pe un ideal de vigoare fizică şi morală şi presupune un cititor doritor de mişcare, de acţiune, de luptă. Celălalt tip, romanul erotic, este „feminin", în măsura în care este psihologic, secret, interior, preferînd explorării lumii explorarea sufletului, iar cuceririi, analiza. Analiza psihologică e o formă subtilă de bîrfă, o cancanerie. De aceea e „feminin" psihologismul. Balzac e viril, Proust feminin. George Eliot din *Adam Bede* aparţine întîiului tip, aşa cum Jane Austen din *Emma* aparţine celui de al doilea. Între patetismul lui Turgheniev din *Prima iubire* şi realismul psihologic al lui Henry James din *Daisy Miller* este aceeaşi deosebire. În aceste condiţii, sursele indicate de criticul francez rămîn utilizabile, deşi oarecum neistorice şi prea încăpătoare. Romanul românesc urmează şi el o linie dublă. Prin Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu sau Preda ilustrează socialul, politicul, fresca şi aventura; prin Duiliu Zamfirescu, Garabet Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu şi Holban ilustrează analiza psihologică, tipologia feminină, dramele sufletului.

În *Prima meditaţie despre Don Quijote* şi în *Gînduri despre roman*, Gasset face oarecum abstracţie de întîia filieră. Romanul modern, spune el, evoluează de la naraţiune la reprezentare şi de la subiectul epic la analiză: dă atenţie figurilor, personajelor, în interioritatea lor, mai degrabă decît tramei. Aventura se mută în interior: „Ideea mea este, prin urmare, aceea că aşa-numitul interes dramatic nu are valoare estetică în roman, deşi constituie totuşi o necesitate mecanică". Îi displac Balzac şi Zola, şi în general romanul dinamic al secolului al XIX-lea, dar şi, ceea ce se înţelege mai greu, Proust însuşi ca „ultimă limită a exagerării caracterului nedramatic al romanului". *În căutarea timpului pierdut* ar fi lipsit de „suportul rigid care asigură tensiunea semănînd cu o umbrelă fără nervuri de sîrmă". În acest caz, nu e oare o contradicţie să conchizi că „esenţa romanului este dată de trăirea pură, de firea personajelor şi de situaţiile în care se află, îndeosebi de atmosfera sau de ambianţa creată de acestea"? Tot Gasset afirmă că romanul e „o afirmare estetică a cotidianului", o oglindă „a ceasului simplu şi neaureolat de legendă". Romancierul n-ar trebui să caute să ne stîrnească interesul prin lărgirea orizontului nostru zilnic, prezentîndu-ne aventuri extraordinare: căci, în definitiv, toate orizonturile umane sînt la fel de bogate în semnificaţii. E o iluzie a slujnicei de la tejghea că al ducesei e altfel decît al ei: „A fi ducesă e o formă a cotidianului ca oricare alta". G. Călinescu, distingînd romanul de bio-

Scanned with CamScanner

grafie, credea la rîndul lui că viaţa lui Mitică Popescu, impiegat CFR, e mai semnificativă în roman decît viaţa lui Eminescu. „Cînd viziunea despre lume pe care o oferă mitul - adaugă Gasset - este coborîtă de pe tronul din înălţimea căruia stăpînea sufletele de către sora sa duşmană, ştiinţa, epica îşi pierde înfăţişarea religioasă şi o apucă încotro vede cu ochii în căutare de aventuri." Ideea o va relua, mai pe larg, Northrop Frye în *Anatomia criticii*. Aşadar, afirmarea cotidianului în roman e totuna cu eliminarea „mitologiei". Însă putem oare uita că romanul a oferit dintotdeauna gustului public o anumită hrană imaginară, adică o mitologie?

Jacques Cabau, într-o spirituală *Istorie a romanului american*, leagă apariţia romanului de dincolo de ocean de dispariţia vestului sălbatic. Romanul compensează în imaginaţie ţara promisă a preeriei şi joacă în ochii americanului din ultima sută de ani exact rolul pe care l-au jucat epopeile homerice în ochii vechilor greci, *Eneida* în aceia ai romanilor, legendele lui *Arthur* şi *Cîntecul lui Roland* în occidentul european din evul de mijloc. Gen demitizator, romanul este şi unul care mitizează. E un instrument de dezvăluire, dar şi o cutie cu miracole. Ajută oamenilor să-şi cunoască lumea în care trăiesc, dar le deschide şi o poartă spre transfigurarea ei. Îi pune în contact cu realul, îngăduindu-le deopotrivă să creadă într-o transcendenţă. Cele două tipuri în care am clasificat, provizoriu, genul răspund la două necesităţi umane concomitente şi la fel de importante. Romanul „feminin", psihologic, dezvăluie şi analizează; romanul acţiunii oferă duplicatul imaginar al realului istoric. Avem nevoie probabil şi de unul şi de altul, şi de Holban şi de Rebreanu. Întîiul e o coborîre în arcanele sufletului individual, ale intimităţii, un viol legal; al doilea e o poveste. Citim *Ion* cu sentimentul eposului, al mitului. Ţăranul însetat de pămînt şi îngenunchind spre a-l săruta este, la Rebreanu, mai puţin acel individ istoriceşte adevărat, cu care ne-a deprins realismul, şi mai mult un *erou*, un Roland sau un Arthur, o fiinţă mistic unită cu Pămîntul aşa cum este Sindbad marinarul cu Oceanul. *Ioana* lui Holban este în schimb femeia reală, înfăţişată fără menajamente în îndoielile ei, expusă ochiului plin de gelozie al unui bărbat la fel de real. Tradiţia românească a vrut ca mai ales întîia linie să fie considerată fundamentală; de aceea, cînd vorbim de roman, noi ne gîndim înainte de toate la Rebreanu, dovadă apoi de conservatorism al genului la noi, căci istoria romanului modern a părut unora o istorie a impudorii; e timpul să remarcăm că şi

Scanned with CamScanner

cea de a doua linie merită atenţie, fiind la fel de rodnică şi, într-o măsură, mai aproape de ceea ce s-a întîmplat în romanul european de după 1900.

Această clasificare prezintă dezavantajul de a fi oarecum statică: însă noi ştim că romanul a cunoscut o transformare, cu atît mai greu de elucidat, cu cît a fost mai radicală. O istorie a romanului e necesară. R.M. Albérès a distins în a lui „forţele de creştere" de „forţele de opoziţie", adică o epocă în care romanul şi-a creat şi consolidat, ca un burghez întreprinzător, poziţia în literatură şi în gustul public, de o altă epocă în care el a permis apariţia unor elemente reformatoare şi chiar dizolvante. Acest conflict nu se încheie, în fapt, cu victoria categorică a unora sau altora din forţele care animă istoria genului, conflictul reluîndu-se necontenit de la capăt de mai multe ori. Această *Istorie a romanului modern* nu este, decît tangenţial, şi una a lumii în care romanul se naşte şi se transformă. Puţini mai cred astăzi că istoria socială explică istoria literară aşa cum o cauză explică un efect. Schimbarea instituţiilor şi obiceiurilor umane antrenează, desigur, schimbarea literaturii şi pe cea a romanului: dar nu în chip nemijlocit. Căci literatura nu emană spontan din realitatea socială, istorică. Istoriografii au văzut aici doar un reflex fidel şi ascultător, ca şi cum fiecare epocă şi-ar produce automat romanul capabil s-o exprime. Însă nu e deloc sigur că fiecare epocă îşi are *Romanul* ei, diferit de cel al epocii precedente. Îşi are măcar *romanele* ei? De ce epopeea ţărănească a lui Rebreanu apare în plină epocă de stabilizare a capitalismului românesc? Şi de ce *Adela*, roman victorian, *fin de siècle*, aşteaptă, ca să apară, deceniul al patrulea al secolului XX? Relaţia dintre social şi literar, ştim astăzi, nu este o relaţie între evenimente, ci una între structuri: ea implică două sisteme de valori cu inerţia lor particulară. Şi nu e o imitaţie, o reduplicare superficială a unuia de către celălalt, ci o analogie profundă, care deturnează adesea cauzele şi efectele, creează tensiuni, crize şi incompatibilităţi. Cum să stabileşti, chiar şi în acest caz, o similitudine între sistemul social *real* (relaţii între indivizi, supunerea lor de către colectivitate, forme politice şi economice, structuri ale aşezării şi statului, schimburi etc.) şi sistemul *artistic* al romanului (relaţia dintre autor şi personaje, viziune, construcţie, subiect etc.)? Căci nu e, evident, de-ajuns să observi că specia însăşi a romanului a apărut în Europa o dată cu epoca burgheză – şi una şi alta exprimînd o lichidare a transcendentului religios prin practica *terre-à-terre* a oamenilor – cum au făcut-o Hegel, Lukács şi alţii după ei. Poţi cel mult demonstra că *existenţa* romanului se explică prin existenţa spiritului bur-

Scanned with CamScanner

ghez, dar nu şi că *formula lui de artă* e, în vreun fel, condiţionată de *formula de viaţă* a noii clase.

Să fie încercarea sortită din principiu eşecului? Lucien Goldmann a fost sever criticat pentru omologiile stabilite între structurile sociale ale secolului al XVII-lea francez şi structura tragediei clasice. Încă Fernand Brunetière ştia că cele dintîi ne pot conduce spre, bunăoară, o imagine a teatrului lui Corneille: dar se întreba el însuşi: de care Corneille să fie vorba, de Pierre sau de Thomas? Va trebui să ne alegem exemplul dintr-un alt domeniu spre a proba eficacitatea analogiei structurale: mă gîndesc la celebrul *joc de cărţi* imaginat de Claude Lévi-Strauss (*Tropice triste*), cînd a comparat desenele tribului caduveo din Brazilia meridională (executate pe pielea obrazului şi a corpului, cu ajutorul unor oxizi vegetali) dintre o societate primitivă (deşi avînd în spate o istorie îndelungată), cu formele sociale ale organizării altor triburi înrudite sau la paralelismele lui André Scobeltzine dintre dependenţa vasalică din secolele XI-XII şi dependenţele estetice din arta romanică (*Arta feudală şi rolul ei social*). În *Tropice triste* există analiza paralelismului (plin de tensiune) dintre o societate primitivă (deşi avînd în spate o istorie îndelungată) şi arta ei foarte rafinată, aproape inexplicabilă. Antropologul francez a remarcat că desenele caduveo (decorative şi abstracţioniste, izvorîte din opoziţia între natură şi cultură) îmbină un ciudat caracter binar şi simetric cu unul, nu mai puţin ciudat, ternar şi asimetric. Ele i-au sugerat, iniţial prin figurile folosite, jocul de cărţi. O carte e totdeauna investită cu un rol, ca aparţinînd unei colecţii, şi cu o funcţie, fiindcă implică un dialog între parteneri. Simetria funcţiei, căci e vorba de doi jucători sau de două grupuri, implică asimetria rolului, căci e vorba de o colecţie cu un număr oarecare de obiecte. Sistemul este limpede: dar la ce serveşte el? C. Lévi-Strauss a examinat şi structura grupului bororo (din aceeaşi familie), descoperind aici un sistem asemănător aceluia stilistic din arta caduveo, dar pe plan social: asimetria fiind garantată de existenţa a trei caste perfect delimitate, ce nu se amestecă niciodată, chiar cînd tribul s-a depopulat, iar reprezentarea lor a devenit aproape fictivă, simetria se datorează obligativităţii ca o jumătate din membrii grupului să se căsătorească totdeauna numai cu cealaltă jumătate. Linia demarcatoare e netă: în structura urbanistică a aşezării tribului, modalităţile alianţei între jumătatea vestică şi cea estică sînt codificate strict. Antropologul scrie: „Oricît de sumară ar fi fost descrierea sistemului guana şi bororo, e clar că el oferă pe plan sociologic o structură

Scanned with CamScanner

analogă celei desprinse pe plan stilistic din arta caduveo. În ambele cazuri avem de-a face cu o dublă opoziţie. În primul rînd este vorba de opoziţia dintre o organizare ternară şi una binară, dintre una asimetrică şi o alta simetrică, iar în al doilea rînd, de opoziţia dintre mecanismele sociale fundate, unele pe reciprocitate, celelalte pe ierarhie. Efortul de a rămîne fideli acestor principii contradictorii a dus la diviziuni şi subdiviziuni ale grupului social în grupuri secundare aliate ori opuse. Ca un blazon reunind în cîmpul său prerogative ale mai multor ramuri, societatea este şi ea divizată şi subdivizată în planuri diferite. Este suficient să examinezi planul unui sat bororo, ca să observi că e organizat ca un desen caduveo". Concluzia ar fi că populaţiile bororo şi-au rezolvat (sau mascat) contradicţia fundamentală din structura socială prin metode sociologice: principiul jumătăţilor a permis trufiei de castă să se menţină. Populaţia caduveo n-a găsit o soluţie sociologică, incompatibilă s-ar părea cu fanatismul de castă, în cazul ei foarte pronunţat: „Şi pentru că n-o puteau nici concepe, nici trăi, ea a trecut în planul imaginaţiei, adaugă C. Lévi-Strauss. Deci nu într-o formă directă care s-ar fi lovit de prejudecăţile lor, ci indirect, într-o formă transpusă şi aparent inofensivă, în arta lor. Căci dacă această analiză este exactă, trebuie să interpretăm arta grafică a femeilor caduveo, să-i explicăm misterioasa seducţie şi acea complexitate aparent gratuită, drept fantoma unei societăţi care caută, cu o pasiune nepotolită, mijlocul de a exprima simbolic instituţiile pe care le-ar putea avea, dacă n-ar împiedica-o interesele şi superstiţiile sale. Adorabilă civilizaţie a cărei fantasmă reginele o captează în farduri: hieroglife descriind o vîrstă de aur inaccesibilă şi pe care ele, necunoscîndu-i cheia, o celebrează în podoabele lor, dezvăluindu-i misterele o dată cu propriul lor trup".

Aici se cuvin notate două lucruri: în primul rînd, că analogia frapantă, incontestabilă, dintre structura *socială* a grupului şi structura *tehnică* a desenelor lui, implică o anumită valoare compensatorie a uneia în raport cu cealaltă. Să examinăm cu atenţie acest aspect. Populaţiile bororo sau guana, din aceeaşi familie, nu recurg la pictură corporală; ele rezolvă *practic* contradicţia (datorată perpetuării ierarhiei rigide de castă) prin tăierea în două a teritoriului locuit: în acest fel, endogamia la care existenţa unor caste impenetrabile le-ar fi silit e contracarată de căsătorii între cele două jumătăţi distincte. Simetria dejoacă sociologic asimetria. Populaţia caduveo însă ia cunoştinţă de pericolul intoleranţei de castă pe o cale imaginară: numai ea îşi împodobeşte obrazul cu desene. Caduveo

Scanned with CamScanner

soluţionează magic o contradicţie pe care bororo şi guana au soluţionat-o practic. Arta însăşi a primilor apare dintr-o lipsă de soluţie concretă: structura desenului repetă o structură *posibilă*, nu una reală, a grupului social. Este expresia unui ideal refulat şi o cale de defulare. Bororo se dispensează de arta respectivă, pentru caduveo ea devine o necesitate. E limpede că mecanismul prin care se naşte analogia structurilor între nivelul sociologic şi cel artistic apare distorsionat în acest caz de un sentiment de frustrare; în lipsa lui, reduplicarea structurii sociale nu s-ar fi produs. Realul nu trece în imaginar decît printr-o subtilă negaţie. Conflictul (spre a reveni la Goldmann) dintre nobilimea de spadă şi aceea de robă, jansenismul, absolutismul şi ceilalţi factori sociali *ca atare* nu explică nici pe Racine, nici pe Molière, nici clasicismul francez: căci nu există o *continuitate* între trăire şi expresia ei artistică, între istorie şi artă, ci o *discontinuitate* provocată de o absenţă sau de un surplus care joacă rolul acidului sau sării introduse în apă spre a se realiza electroliza. Este vorba de un fel de mutaţie genetică: hazardul elementelor reale nu creează necesitatea artistică decît în clipa în care ele se înscriu, prin mijlocirea unui proces complex, în molecula de ADN a imaginarului. Intermediere infinită, fenomen de ruptură, ce desparte realul de posibil: din toate vechile populaţii americane, trăind alături într-o geografie şi istorie comună, doar triburile caduveo pictează; şi, înlăuntrul triburilor, doar femeile; iar dintre femei numai unele posedă „secretul tehnicii, care se transmite ereditar ca orice înzestrare. Nu toţi contemporanii lui Corneille şi Racine au scris tragedie clasică; şi nu există două asemenea tragedii la fel. Condiţionată, limitată de factori sociali şi fizici, moştenită, învăţată, invenţia omului rămîne totuşi imprevizibilă. Raportarea ei critică la un model sociologic ori psihologic e aproape oricînd cu putinţă; dar niciodată nu e sigur că reuniunea unor elemente într-o structură sociologică ori psihologică va produce o anumită structură artistică şi nu alta. Totul fiind motivat în artă, chiar şi în detaliu, nimic nu se explică pe de-a-ntregul: creaţia unei lumi sau a unui singur individ este motivată şi deopotrivă misterioasă. În centrul oricărui proiect artistic uman, descoperim totdeauna o enigmă.

În al doilea rînd: făcînd ca continuitatea dintre planul real şi acela artistic să treacă prin provincia posibilului, eliminăm de fapt ideea de simplu determinism. Realul şi arta nu stau faţă în faţă ca două „evenimente" univoc determinate, ci ca două structuri reciproc motivate. La

Scanned with CamScanner

nivelul sistemului, regăsim într-un fel continuitatea pierdută, şi anume înţelegînd că dependenţa (viaţă-artă) este în fond o interdependenţă: structura sociologică a tribului caduveo poate fi socotită cauza artei femeilor lui în aceeaşi măsură în care această artă la rîndul ei ar putea fi socotită o cauză a structurii reale: ceea ce nu pretinde că relaţia socială şi cea imaginară sînt întîmplătoare; ele sînt motivate prin faptul că se întîlnesc înlăuntrul unui acelaşi sistem de a concepe lumea şi omul, în care nimic nu explică nimic, dar totul explică totul. În acelaşi sens, e naiv să spunem că jurămîntul de vasalitate de la începutul mileniului al doilea este cauza aderării strînse a figurilor şi corpurilor din sculptura şi pictura epocii la cadrul lor de piatră: putem doar constata că faptul social-juridic şi acela estetic par deopotrivă inspirate de un mod de gîndire comun cunoscut sub numele de „fuga spre stăpîn". Analiza lui André Scobeltzine este, în această privinţă, perfect concludentă.

Între romanul tradiţional, legat de ascensiunea burgheziei, şi romanul care reflectă criza ei pe plan social, există un raport izvorît din însuşi raportul situaţiilor istorice concrete. Mai exact, cred a putea identifica în modul comportării sociale un *analog* al comportării estetice a romanului: structura literară prezintă similitudini cu structura socială; şi lasă să se întrevadă o evoluţie, în linii mari, aceeaşi.

Iată: putem nota, deocamdată fără alt comentariu, că *dictatura personală a romancierului clasic asupra personajelor (strategia retorică respectivă) poate fi considerată prin analogie cu presiunea exercitată asupra individului de către normele colectivităţii sociale în epoca ascensiunii burgheziei*. Această strategie se schimbă, lent, insesizabil, pe măsură ce se schimbă relaţia socială, şi în conştiinţa individului apare ideea că este oprimat, şi, mai tîrziu, manipulat de către colectivitate. În acelaşi fel în care individul încearcă să reziste acestei manipulări, personajele romanului încearcă să-şi afirme libera voinţă, personalitatea, faţă de voinţa, mult timp discreţionară, a autorului.

Punctul de plecare al ipotezei mele este cunoscuta analiză pe care Th.W. Adorno a făcut-o capitalismului occidental, urmărit de la faza revoluţionară la aceea hiperindustrială, şi în cadrul căreia a remarcat unele asemănări între procesul social şi artă (el a ilustrat cu muzica) (*Klangfiguren* şi *Einleitung in die Musiksoziologie*). Astfel, Adorno scrie că euforia clasei în ascensiune face ca valorile supraindividuale să nu fie de

Scanned with CamScanner

la început şi în toate cazurile simţite ca opresive. Criticul german descoperă, de exemplu, la Beethoven ecourile acestui entuziasm al supunerii individului faţă de o totalitate („aspiraţia către acea totalitate în care raţiunea şi libertatea trebuie să fie garantate"), sau în fraza lui Hegel, filosoful acestei epoci optimiste: „Omul raţiunii trebuie să se supună necesităţii". *Das Ganze ist das Wahre*: Adorno pretinde că această afirmaţie nu va mai putea fi făcută în epoca următoare şi că un filosof care ar primi ecoul conştiinţei oprimate a individului de către societatea burgheză matură ar formula-o exact pe dos. El are dreptate să lege viziunea hegeliană de caracterul triumfător al burgheziei revoluţionare care dă individului sentimentul unei puteri de nezdruncinat şi-i interzice revolta dincolo de anii tinereţii umorale: „filosofia" maturităţii pretinde renunţarea la revoltă. Comentînd o altă idee a lui Hegel, V. Şklovski (*Despre proză*) notează şi el că la mijlocul secolului al XIX-lea, cînd decepţia postrevoluţionară îşi face loc în suflete, eroii romanului cunosc frica, disperarea şi sinuciderea. Căsătoria fericită care înainte rezolva totul nu mai e luată în serios. „Protecţia" pe care grupul social o oferă insului e resimţită opresiv. „Lumea capitalistă apare încă puternică şi totuşi intim dezavuată", adaugă Şklovski. Această intimă dezavuare, Adorno o descoperă printr-o minuţioasă analiză tehnică la Brahms, în imperceptibilele fisuri ce se strecoară în amplele tonalităţi, atît de beethoveniene aparent, ale muzicii lui, dar în care există deja indiciile revoltei contra totalităţii constrîngătoare.

Revenind la roman: „lupta" dintre individualitate şi socialitate care, în *Mara* lui Slavici, de exemplu, transfigurează la nivelul conflictului o situaţie socială reală, poate fi descoperită, analogic, şi la nivelul retoricii narative. La fel cum colectivitatea reintegrează pe disidenţii Persida şi Naţl, odată consumată criza de adolescenţă, vocile personajelor, gîndurile şi sentimentele lor, redate cu ajutorul stilului indirect liber, sînt treptat cuprinse, absorbite, de o unică voce, supraindividuală şi căreia îi revine ca unei colective instanţe etice („gura satului") aprecierea finală a evenimentelor. În romanul lui Slavici, structura şi strategiile *estetice* reflectă un acord similar între particular şi general cu acela sesizabil la nivelul structurilor şi strategiilor *umane reale* pe care le transfigurează conţinutul lui. Două decenii mai tîrziu, la Rebreanu, semnalele unui dezacord sînt destul de clare. Soluţia conflictului social e tragică şi în *Ion*, şi în *Pădurea spînzuraţilor*. O altă epocă, în care socialitatea nu mai are capacitatea de a integra paşnic indivizii, îşi face auzite aici ecourile. În *Ion*, „vina"

Scanned with CamScanner

continuă încă să fie atribuită individului, care a călcat norma morală colectivă, dar deja în romanul următor „vina" este limpede pusă pe seama valorilor grupului opresiv. Structura acestor romane oglindeşte schimbarea petrecută în interiorul viziunii. În *Ion*, deşi monolitul viziunii auctoriale rămîne intact, maniera narativă, sistematică, ordonată, sugrumă deja un fond psihologic obscur, violent şi pătimaş. *Pădurea spînzuraţilor* conţine prima tentativă de relativizare, la noi, în funcţie de psihologia personajelor, a punctului de vedere. Dezacordul social este analog aceluia stilistic, chiar dacă structura artistică rămîne cu o jumătate de pas în urmă: ea presimte totuşi schimbările, ca o apă care se înfiorează de un vînt rece prevestitor de furtună. Analogia nu trebuie interpretată mecanic şi am ales intenţionat aceste exemple în care ea nu funcţionează decît aproximativ, spre a sugera că avem de a face cu „modele ipotetice de descriere", cum ar spune Roland Barthes, şi nu cu modele perfect ştiinţifice. Cum se va vedea însă numaidecît, ele sînt satisfăcătoare.

Putem încerca acum să construim modelul artistic şi retoric al romanului tradiţional (îl mai numim aşa doar pînă la sfîrşitul acestui paragraf). E vorba în linii mari de romanul din a doua parte a secolului al XVIII-lea şi din secolul al XIX-lea, care la noi îşi atinge apogeul abia în deceniul al treilea al secolului XX. El zugrăveşte o lume omogenă şi raţională, în care valorile obştei se dovedesc în stare să le integreze pe cele individuale; morala tuturor triumfă de obicei asupra moralei unuia singur (sau, mai bine, morala individului este una şi aceeaşi cu morala colectivităţii); personajul e un caracter, adică o unitate relativ stabilă, indiferent de acţiunea în care se află prins, care-l confirmă sau îl infirmă, fără a-l modifica fundamental. „En littérature comme en métaphysique – scrie Claude Edmonde Magny în *L'Age du roman américain* – le XIX^e^ siècle croit encore à la possibilité d'atteindre une vérité absolue, universelle, valable pour tous les hommes." În aceste condiţii putem înţelege lesne forma „auctorială" a romanului acesta: un autor omniscient şi omnipotent este asemeni unei instanţe supraindividuale, necontestate şi autoritare: obiectivitatea aceasta aparentă ascunde însă o reprimare a multiplului individual ce va fi resimţită, ulterior, de către artist, la fel de dureros precum resimte insul uman reprimarea de către colectivitate. Deocamdată însă romanul răspunde idealurilor unei epoci încrezătoare şi este creator de mitologie. E încă o specie tînără, virilă, lipsită de rafinament. Preferă psihologiei fapta, analizei, epicul, deşi dorinţa lui supremă e de a crea

Scanned with CamScanner

iluzia vieţii complete. Lumea lui e coerentă, vocaţia, autoritară. Autorul îşi ia în stăpînire personajele (le ţine strîns ca *Mîna lui Dumnezeu*, imaginată de Rodin, bucata de materie), e un demiurg capabil doar de sacrificiul de a nu se dezvălui nemijlocit în creaţie; în care e prezent totuşi, de la primul la ultimul rînd, prin cunoaşterea desăvîrşită a destinelor, sufletelor şi soluţiilor intrigii. Cînd începe romanul, ştie deja cum îl va sfîrşi. Sartre denunţă această manipulare în celebrul text din *Situations I* contra lui Mauriac (referitor la *Sfîrşitul nopţii*): „De ce oare acest autor serios şi aplicat nu şi-a atins scopul? Din prea mare orgoliu, cred eu. A vrut să ignore, cum fac, de altfel, cei mai mulţi dintre scriitorii noştri, că teoria relativităţii se aplică în mod integral universului romanesc; că, într-un adevărat roman, ca şi în lumea lui Einstein, un observator privilegiat nu-şi are locul şi că, într-un sistem romanesc, ca şi într-un sistem fizic, nu e cu putinţă nici o experienţă care să ne permită să stabilim dacă acest sistem este în mişcare sau în repaos. Domnul Mauriac s-a preferat pe sine. El a ales atotcunoaşterea şi atotputernicia divină. Dar un roman este scris de un om pentru oameni. Sub privirea lui Dumnezeu, care străpunge aparenţele fără a se opri la ele, nu există roman, nu există artă pentru că arta trăieşte din aparenţe, Dumnezeu nu este artist; şi nici domnul Mauriac". Ar trebui poate precizat: sub privirea pătrunzătoare a lui Dumnezeu există artă, există roman: acela clasic. În *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, Camil Petrescu spunea, înaintea lui Sartre, acelaşi lucru. Romanul tradiţional, în care *El* este întotdeauna *Eu*, cel care narează este cel care scrie, – aşază iluzia vieţii mai presus de aceea a artei. Autorul fiind Dumnezeu, opera lui e o Carte a Facerii. *Doricul* romanului (cum îl vom numi de aici înainte) aparţine unei vîrste biblice de început şi unui creator la fel de impasibil ca şi Creatorul.

Ionicul romanului înseamnă psihologism şi analiză, iar reflecţia începe să tragă viaţa de mînecă. S-a observat că reflecţia în romanul clasic e numai de natură morală: o distanţă etică între autor şi personajele sale, între divinitatea invulnerabilă şi creaturile ei supuse greşelii. În noul roman reflecţia e de natură artistică şi e globală: căci noul roman a pierdut speranţa în iluzie şi a început să creadă în autenticitate. Cuvînt magic ce apare la Camil Petrescu, la Holban, la Sebastian, la Eliade. Analiza şi confesia au alungat creaţia. Din epos obiectiv, romanul devine uneori jurnal. Thibaudet includea, de exemplu, romanele lui Gide în formula „romanului personal", al autorului incapabil să-şi transceandă biografia.

Scanned with CamScanner

Numai aparent, firește: căci nici unul din eroii lui Gide, Holban sau Pavese nu sînt cu adevărat Gide, Holban sau Pavese. Flaubert putea spune: „Madame Bovary, c'est moi". Noul romancier al anilor '30 există, din contra, totdeauna obiectivat într-un personaj: *Eu* este întotdeauna *El*: cel care scrie este cel care narează. Autorul a fost detronat și a cedat personajelor prerogativele puterii, locul i l-a luat naratorul. Autoritatea centrală și-a pierdut puterea, împărțindu-și ca și Lear regatul între gineri: pe care Henry James i-ar fi numit „reflectori". Ei fac acum politica reală, în vreme ce fostul monarh, biată umbră decorativă, rătăcește fără rost printr-o împărăție divizată, adăpostit cu neplăcere sau alungat cu scîrbă de unul ori de altul dintre micii monarhi. Împărăția s-a fărîmițat, ca și viziunea. Morala comună e substituită de o morală individuală: personajul își regăsește orgoliul, ce fusese cîndva apanajul autorului. Concretul psihologic tinde să lichideze caracterul, iar istoricitatea exterioară se va traduce într-o temporalitate romanescă vie și contradictorie. Socialitatea lasă locul intimității. Problemele noului erou nu mai sînt acelea ale lui Rastignac, Dinu Păturică sau Ion: căci el urmărește mai puțin să se integreze în lume, decît să-și integreze lumea sieși, afirmînd-o ca pe a sa proprie. Se află „à la recherche du temps perdu": și deopotrivă în căutarea unei identități. Experiențele lui – eroice sau spirituale – se opun lumii. E un singuratic, un izolat, un frustrat ce izbîndește prin vanitatea eului. Rastignac era un luptător: eroul proustian e un contemplativ. În loc să se înfrunte cu Parisul (care e lumea), se înfruntă cu propriile patimi și idealuri (care sînt ființa lui). Unei forme închise a ficțiunii epice i se preferă o formă deschisă a mărturisirii. Iluzia s-a inversat: nu mai ține de crearea unui univers coerent, autonom, ci de sugerarea incoerenței unei intimități, ca în *Absenții* lui Aug. Buzura sau în *Cunoaștere de noapte* a lui Alexandru Ivasiuc. Romanele acestea par a fi scrise pe măsură ce se desfășoară acțiunea: sînt o spovedanie, nu o creație senină. Temporalitatea s-a subiectivizat, e trăită, în loc să fie un simplu cadru. O formă multiplă, liberă, contradictorie a uzurpat forma unică a dominației și opresiunii.

Totuși ciclul nu se încheie aici, simetric: după epoca primară și energică a doricului romanesc și după epoca feminină și interiorizată a ionicului, trebuie să urmeze *corinticul*. Spre a construi și acest al treilea model, trebuie să includem o paranteză istorică. Apogeul psihologismului european fiind în opera lui Proust, intelectualismul se prelungește prin Gide, Papini și Huxley pînă spre mijlocul secolului XX. Ambele tendințe

Scanned with CamScanner

reflectă o vîrstă individualistă şi aristocratică. Depăşirea ei devine o necesitate după primul război mondial, cel puţin în Europa, dacă nu şi la noi, unde abia în deceniul al patrulea ionicul romanului se impune cu adevărat. Dar prin profeţiile lui Naphta, sentimentul schimbării e cu mult mai vechi, iar contemporanii lui Holban şi Eliade nu sînt numai Gide şi Pavese, ci şi cîţiva romancieri, ce devin populari un deceniu sau două după aceea, şi care încearcă a găsi soluţii morale şi estetice crizei prin care trece lumea. Apăsaţi de sentimentul tragicului istoric, conştienţi de mărginirea individualismului burghez şi de pericolul invaziei unor forţe sociale uriaşe, care ar putea reinstaura în lume un nou şi întunecat „ev mediu", ei ne apar cu toţii sfîşiaţi între contrarii. Respectă spiritul culturii înlăuntrul căruia s-au format şi încearcă să creeze altul. Sînt nişte reformatori nostalgici. Le simţim la tot pasul ataşamentul faţă de valorile dominante din Europa ultimelor veacuri: în cultul raţiunii eroice slujite pînă la capăt de Camus („Am învăţat de asemenea că, în ciuda a ceea ce credem uneori, spiritul nu poate nimic împotriva sabiei, dar că spiritul unit cu sabia este învingătorul etern al sabiei trase de dragul sabiei"); în pedagogica şi riguros intelectuala Castalie din *Jocul cu mărgelele de sticlă* al lui Hesse; în seninătatea aproape extatică cu care primeşte teroarea şi moartea părintele Lampros din *Pe falezele de marmoră* al lui Ernst Jünger. Putem spune că ei se împart între utopia unui umanism regăsit şi cruzimea lipsei de speranţă. Aparţin întîii categorii Th. Mann, Hesse, Camus, Jünger şi chiar Malraux; pe a doua o ilustrează Kafka, Svevo, Musil, Canetti. A doua este, firește, mai radicală: Kakania caricaturală a lui Musil, absurdul castel kafkian sau incendierea simbolică, în *Orbirea*, a unei moderne biblioteci din Alexandria. Cea dintîi e, poate, mai complexă, căci ne dezvăluie mai clar tot acel amestec de nostalgie şi luciditate, de fidelitate faţă de valorile originare ale burgheziei (libertate, egalitate, fraternitate) şi de conştiinţa că ele au devenit insuficiente: Naphta contra Settembrini. Soluţia lui Th. Mann este, ea, esenţial filoburgheză, cum va fi şi a lui Camus. Cetatea cu şapte turnuri, evocată în conferinţa de la Lübeck din 1926, este simbolul urbanităţii şi al spiritualităţii burgheze, oferind pe mai departe adăpost, în concepţia lui Th. Mann, artistului prigonit de o istorie naţională. Acestui burg ideal îi răspunde la Jünger schitul Rauten, un fel de mănăstire Telem, dacă ne amintim de Rabelais, în herbarul căruia botaniştii cavaleri se adăpostesc de atacul lemurienilor Marelui Pădurar. Ei vor părăsi în cele din urmă schitul, e drept: dar soluţia lui Jünger

Scanned with CamScanner

rămîne, pînă la *Heliopolis* cel puţin, individualismul aristocratic, spiritul refuzînd sabia, Lampros nu Braquemart. Tipică pentru contrazicerea pe care această viziune lucid-nostalgică o presupune este utopia eroismului la Malraux: revoluţia din *Condiţia umană* şi din *Cuceritorii* conservă eroismul, floare de preţ a individualismului, într-o epocă a istoriei făcute de mase.

O morală, în accepţia pe care am precizat-o, din nou colectivistă comandă o estetică de acelaşi fel. Aşa se explică anti-psihologismul acestei literaturi, dispariţia eroului, adică a insului cu biografie particulară (înlocuit de musilianul om fără însuşiri, de aproape anonimul K. sau de omul unidimensional al lui Canetti); aşa se explică generalitatea alegorică ori formele negativ-ironice ale epicului, satira expresionistă, simbolul şi mitul ce caracterizează corinticul romanesc. Claude Edmonde-Magny este de părere că psihologismul literaturii dintre 1914 şi 1932 reflecta gusturile unei burghezii mijlocii, capabile să se autoanalizeze şi destul de cultivate spre a găsi totdeauna ceva de spus despre sine însăşi ca interioritate net individualizată. O dată însă cu pătrunderea în roman a unor categorii sociale inferioare, lipsite de cultură, de uşurinţă a expresiei şi, în fond, nereflexive moral, psihologismul îşi dovedeşte vanitatea. Iar această pătrundere e foarte vizibilă de exemplu în romanul american. Spre deosebire de europeni, pe care tradiţia genului îi constrînge, americanii au o mentalitate mult mai democratică. Înainte de a fi scriitori, ei sînt lucrători, zidari, şomeri, hamali în port. Şcoala lor e şcoala vieţii: a europenilor e un turn de fildeş. Scriitorii europeni trăiesc adesea între scriitori, precum cavalerii de odinioară între cavaleri, respectînd un cod special; scriitorii americani trăiesc în mijlocul oamenilor obişnuiţi. Cu Steinbeck sau Dos Passos, metoda romanului devine nepsihologică: fiindcă are ca obiect un furnicar uman şi nu individualităţi conturate; şi, dacă poate observa conduite morale, reflectate în gesturi, nu e deloc sigur că, dincolo de ele, se găseşte o psihologie unică şi în stare să le motiveze. Cînd Dos Passos în USA întreprinde o analiză psihologică, o face la persoana a III-a: deosebindu-se de realiştii psihologici care preferau persoana I introspectivă, dar şi de naturalişti, care credeau în adevărul sufletului omenesc; psihologia eroilor săi e compusă din convenţii şi clişee, „d'une trame d'opinions convenues, qu'ils ont reçues telle-quelles du groupe social auquel ils appartiennent et qu'ils traduisent normalement dans le vocabulaire de ce groupe". Reflexul condiţionat social ia locul psihologiei individuale: ne întoarcem într-un fel la Zola. Omul e o funcţie – de Mediu, de Sex – nu o

Scanned with CamScanner

substanţă; un robot, nu o fiinţă vie. Dar, în deosebire de naturalişti, de Zola, viziunea caracteristică este aici parodică şi caricaturală. Autorul recucereşte puterea cedată cîndva personajelor: *Corinticul* reflectă o nouă formă de dominaţie, ce seamănă cu represiunea. Personajele par simple marionete, trase pe sfori de un autor a cărui vocaţie suverană o constituie jocul. Eposul naturalist era serios, eposul corintic e, în acest sens, ironic: un dumnezeu jucăuş *reface* lumea. Romanul de acest tip este unul al ingenuităţii pierdute. Nu mai e vorba de sublimul creaţiei dintîi, ci de un surogat de creaţie, de după potop. Romanul devine un fel de Arcă a lui Noe încărcată de biete făpturi ce s-au salvat de la înec: o lume de supravieţuitoare. Ironia e uneori tragică, împînzind romanul de toate formele grotescului, burlescului şi caricaturii. Sursele literare cele mai importante ale corinticului trebuie căutate, de altfel, în „romanul" alegoric şi satiric al lui Rabelais şi Swift.

Din cele trei momente ale istoriei burgheziei şi ale romanului realist-burghez, primele două sînt destul de clare şi în România: socialitatea triumfătoare şi epoca individualismului şi interiorităţii. Să rezumăm în cîteva fraze. La început sînt iluziile: o lume care-şi creează, o dată cu condiţiile materiale şi spirituale, mitologia proprie. Romanul doric e creator de mituri, ca şi clasa burgheză în ascensiune. Forma socială nu e resimţită opresiv, de către indivizii istorici, nici manipularea de către autor a personajelor. Cu timpul, se naşte îndoiala: energia clasei epuizîndu-se treptat, locul spiritului întreprinzător îl iau tot mai mult contemplaţia şi introspecţia. Romanul ionic e produsul acestei vîrste visătoare şi lucide, care aşază revelaţiile interiorităţii mai presus de satisfacţiile acţiunii. Individul resimte opresiv lumea, încercînd să se emancipeze de sub tutela ei; personajul de roman refuză tutela autorului, afirmîndu-şi o identitate pe care n-o cunoscuse înainte. La noi, tranziţia de la doric la ionic se face abia la sfîrşitul primului deceniu postbelic, spre 1930, cînd societatea burgheză apare consolidată instituţional, iar romanul atinge apogeul întîii lui vîrste. Ar fi la fel de greşit să credem că o formă o înlocuieşte net pe alta (nici în societate, nici în literatură lucrurile nu se petrec astfel), pe cît ar fi de greşit să credem că o formulă este superioară alteia. Această precizare are utilitatea ei, deşi puţini îşi mai închipuie astăzi, ca Percy Lubbok (*The Craft of Fiction*) în anii '30, că naraţiunea „dramatizată" este preferabilă tuturor celorlalte, şi încă şi mai puţini mai cred că aplicarea consecventă a unui procedeu dă rezultate mai bune decît

schimbarea lui. Romanul doric declină lent în deceniile următoare, dar continuă să fie o instituţie prea solidă pentru a fi pur şi simplu aruncat la lada de gunoi a istoriei. Îl apără însăşi această onorabilitate dobîndită în decursul vremii, impresia de vechime şi de prestanţă. Nepotul arivistului din secolul al XIX-lea a devenit în secolul XX un cetăţean de vază. O explicaţie a preferinţei, încă astăzi, a multor cititori pentru acest tip putem afla şi parafrazînd celebra afirmaţie a lui Marx despre actualitatea operelor antice: umanitatea găseşte în iluzia dorică o mitologie necesară, de felul celei pe care adolescenţii o caută în romanele naive de aventuri. În orice cititor adult doarme un copil. Nevoia adultului de Eroi puternici, decişi, care au putere asupra soartei şi-şi făuresc singuri destinul e din aceeaşi plămadă sufletească cu nevoia adolescentului de întîmplări şi oameni minunaţi. Din acest punct de vedere Julien Sorel joacă rolul Contelui de Monte Cristo. Cititorul mediu se identifică mai uşor cu astfel de eroi, trăieşte imaginar cu mai multă emoţie în lumea lor raţională şi omogenă – care o compensează pe aceea reală, nu o dată ilogică şi oprimantă – decît în preajma lui Joseph K. sau a sinologului lui Canetti, reduşi cum îi apar la condiţia de rotiţe neputincioase în Marele Mecanism. Cu aceştia nu se poate identifica – deşi Eu sînt El – căci luciditatea scriitorilor moderni îi răpeşte orice iluzie şi-l confruntă cu o prea dură realitate. Chestiunea dispariţiei romanului doric se pune în fond în felul următor: putem considera că un tip literar şi-a încheiat cariera atunci cînd el nu mai produce decît opere epigonice. Care este în literatura noastră ultimul roman doric neepigonic? Greu de spus. Romane onorabile de această factură se scriu şi astăzi şi se vor scrie probabil şi în viitorul apropiat. Explicaţia constă în faptul că această întîie formă a genului din lumea modernă se menţine vitală prin fidelitatea aceluiaşi public care a acceptat-o (a fost aproape o înfiere), cu un secol, un secol şi jumătate în urmă. Cînd romanul nou, ionic, a încercat să se impună, publicul s-a împărţit. Cea mai mare parte a rămas în partidul doric, o anume minoritate trecînd în acela ionic. Nu reformatorii Camil Petrescu sau Hortensia Papadat-Bengescu sînt autorii cu cea mai puternică priză la public după 1930, ci tot Rebreanu, dintre marii înaintaşi, sau Cezar Petrescu şi Ionel Teodoreanu, care nu reformează nimic, mărginindu-se să se conformeze tradiţiei. Ei scriu best-sellers-urile epocii, cu alte cuvinte, acel roman gustat de cititori şi care oferă cititorilor garanţii solide de stabilitate. Romanul ionic e la rîndul lui prea firav spre a-l concura decisiv, sortit parcă să moară tînăr. Are ceva

Scanned with CamScanner

de etern adolescent; şi nu atît la un precursor ca Ibrăileanu, cum ne-am aştepta, cît la un succesor întîrziat ca Alexandru Ivasiuc. Luciditatea, scepticismul, ironia, intelectualismul îi asigură succes la anumite categorii de cititori, dar îl compromit în ochii altora, mult mai numeroşi aceştia, care doresc să fie reconfortaţi în sentimentele lor precum şi în ataşamentele lor convenţionale faţă de lume, iluzionaţi la nevoie, dar nicidecum aduşi la realitate. Romanul ionic nu va dispărea însă, nici el, relativ puţinii cititori compensînd numărul restrîns printr-un devotament absolut.

Întreg procesul dezvoltării fiind întîrziat, burghezia noastră cunoaşte o criză fulgerătoare, de care aproape nu apucă să ia cunoştinţă. Această criză (preludiile fascismului şi totalitarismului, apoi scurta perioadă a dictaturii antonesciene, care lichidează o şi mai scurtă domnie legionară) e simultană cu stabilizarea clasei, după întîiul război, în condiţiile statului naţional unitar abia născut. Nu avem termen de comparaţie cu evoluţia socială din alte ţări, cum ar fi acelea în care se naşte romanul corintic al unor Kafka sau Musil. Forma socială n-a putut fi resimţită niciodată la noi atît de îndelung represivă ca în Imperiul habsburgic şi nici n-a putut duce la un sentiment de alienare atît de profund ca în ţările hiperindustrializate unde, cum spune Adorno, manipularea individului capătă înfăţişări absurde. Desigur, forma romanului nu reflectă mecanic o formă socială şi are o evoluţie proprie, ca orice structură viabilă, ce o poate îndrepta spre soluţii complet independente. Într-o anumită măsură, ne dăm seama de acest lucru cînd descoperim, înainte chiar de 1920, un prozator ca Urmuz, ale cărui romane în miniatură conţin numeroase elemente ale romanului corintic. Însă Urmuz nu e nici înţeles imediat şi, cu atît mai puţin, urmat. Douăzeci de ani după moarte, el este considerat încă de G. Călinescu un simplu autor de farse spirituale. Romanul doric îşi serbează marile triumfuri şi ionicul începe să se consacre tocmai în deceniile următoare morţii lui Urmuz, deloc stînjenite de o experienţă romanescă de o cu totul altă natură, care le ameninţa, fără să le atingă totuşi deocamdată. Firul istoric nu este totuşi rupt. Alte elemente ale corinticului decît parodia urmuziană descoperim în *Creanga de aur* (ezoterismul), *Craii de Curtea-Veche*, *Lumea în două zile* (alegoria existenţei), *Bunavestire* (alegoria politică), *Nebunul şi floarea*, *Vînătoarea regală* (alegoria morală), *Cartea Milionarului* (mitul). În fine, ca un mic paradox, dacă enciclopedia doricului e atît de tîrzie (*Cronica de familie*), enciclopedia corinticului e foarte timpurie: *Ingeniosul bine temperat* pare a închide în 1969 paranteza istorică deschisă de prozele lui Urmuz în 1920.

Scanned with CamScanner

Cu *Pîlnia şi Stamate*, *Creanga de aur*, *Ulysses*, *Metamorfoza*, *Ingeniosul bine temperat*, realismul, în sensul de verosimilitate, trebuie reinterpretat. În romanul european, verosimilul realist este o constantă timp de două sute de ani. E locul să precizez un lucru. Nu vreau să propun pentru roman o dată de naştere; mai mult: vorbind de roman, ca şi cum s-ar fi născut în a doua parte a secolului al XVIII-lea, am în vedere acea formă a genului care e integral produsul epocii burgheze. Romanul e un gen burghez şi realist prin excelenţă, cum nu sînt multe cărţi de proză înainte de 1740 (anul *Pamelei* lui Richardson). Las la o parte fără remuşcări şi *Marele Cyrus şi Clélia* din secolul al XVII-lea francez, povestiri aventuroase şi galante fără raport profund cu *Comedia umană* ori cu *În căutarea timpului pierdut*, chiar dacă unii comentatori, mai circumspecţi decît mine, au văzut în schimb un raport cu *Pivniţele Vaticanului* al lui André Gide. Primul roman în sensul realist şi burghez nu este, în ciuda titlului, nici *Romanul burghez* al lui Furetière din 1666, nici *Romanul comic* al lui Scarron din 1657, nici chiar *Principesa de Clèves* al doamnei de La Fayette din 1678. Toate acestea sînt mai curînd romanţuri decît romane. Şi zugrăvesc extraordinare lumi şi fiinţe. „Sir Walter Scott a calculat că eroul din *Marele Cyrus* a ucis cu mîna lui o sută de mii de oameni", scrie Walter Allen într-o sumară istorie a *Romanului englez*. Va trebui poate să fie scrisă cîndva o istorie a romanelor de dinainte de *Pamela*. De la Richardson la Smollet şi apoi de la Balzac la Zola, romanul devine genul dominant; o dominaţie a verosimilului realist.

Dar ce înseamnă realism în roman? Îmi vine în minte definiţia dată de Arnold Toynbee oraşului ca aşezare omenească ce nu-şi produce singură bunurile necesare şi este din această cauză dependentă de un Hinterland agricol şi de materii prime. Ficţiunea realistă are exact aceeaşi proprietate: nu se poate „hrăni" din ea însăşi, are nevoie de un Hinterland real, de imaginile constituite ale societăţii şi ale omului. „Puritatea" romanului a fost totdeauna mai mică decît a poeziei sau a picturii. Romanul a păstrat, în ciuda tuturor schimbărilor, ceva dintr-un duplicat al realului, al „ţării dindărăt". Într-o exprimare improprie, dar răspîndită, romanul continuă să *reprezinte* lumea, în mai mare măsură decît un poem sau o operă de pictură; nu există cu adevărat un roman abstract sau nonfigurativ. Din acest punct de vedere, între *Don Quijote*, *Moş Goriot* şi *Orbirea* nu e aproape nici o diferenţă. Romanul e singurul dintre genurile artistice care n-a cunoscut revoluţia abstractă. E această întîrziere de natură istorică sau

Scanned with CamScanner

structurală? Eşecul „noului roman" francez din deceniul 7, care a încercat să abstractizeze ficţiunea romanescă, poate fi un indiciu de rezistenţă a structurii înseşi la schimbare. Dar niciodată, în materie de artă, nu vom şti destul de multe lucruri, ca să putem cheltui idei în contul viitorului. Domeniul nostru rămîne trecutul. În condiţiile în care obiectivitatea constituită a realului e mai puternică în roman decît orice subiectivitate constituantă (cazul invers: poemul modern), romanul trebuie considerat, indiferent de tipul lui, *grosso modo*, realist. Vom găsi totdeauna într-un roman, oricît de sofisticat formal, aerul familiar al vieţii: un colţ de stradă animat, gesturile banale ale oamenilor, chipuri cunoscute, întîmplări de toată ziua, reprezentările unei conştiinţe. Căci romanul continuă să se sprijine mai mult pe imagini decît pe simboluri. Cînd poetul spune:

Atîtea depind
de
o roabă
roşie
lucind de
apă
de ploaie
lîngă
găinile
albe

primul nostru gînd este că roaba roşie şi găinile albe (să notăm şi jocul delicios al culorilor) ascund ceva, conţin adică un mesaj secret, ne trimit la o realitate interioară misterioasă. Pentru că, dacă am crede că nu e vorba decît de o roabă şi de nişte găini, unde ar mai fi poezia? Am ales intenţionat versurile lui William Carlos Williams, poet „imagist", care mărturisea că ar fi vrut să fie pictor şi adoptase următoarea deviză: „no ideas but things", deci la care concretul lucrurilor rămîne esenţial şi cultivat ca un protest contra poeziei „abstracte" a unui T.S. Eliot. Dar chiar şi într-o bucată atît de clară, în care găsim o felie de realitate domestică, poezia nu se află în inventarul pe care-l dresează curţii. Într-o poezie roaba roşie e totdeauna mai aproape de simbol decît de piesa de inventar reală cu acest nume. Într-un romane invers: chiar şi *Ulysses* al lui Joyce, construit intenţionat ca un geamantan cu fund dublu, şi unde fiecare moment din existenţa cotidiană a lui Leopold Bloom implică o

Scanned with CamScanner

referință la epopeea homerică: străzile, casele și oamenii rămîn mai aproape de Dublinul real decît simbolurile homerice.

Observăm din acest exemplu că Hinterlandul romanului poate fi și livresc: dar totodată că, printr-un mecanism compensator, ori de cîte ori un romancier își stabilește un Hinterland livresc, mitic etc. se reface oarecum împotriva voinței lui (sau chiar fără ca el să știe) celălalt Hinterland, foarte real. Nu există romane mai minuțioase și mai precise în detalii reale decît acelea ale lui Joyce. Abstractismul lui Robbe-Grillet din *În labirint* se bazează pe o insistență obositoare asupra detaliilor concrete cele mai anodine. E de altfel o caracteristică a „noului roman francez". Dacă observația mea este justă, înseamnă că putem accepta următoarea foarte simplă definiție empirică a romanului: o ficțiune realistă. Evoluția istorică a romanului indică, de altfel, o deplasare a Hinterlandului său de la romanesc spre realism. Northrop Frye a distins, cam în același sens, „romance" de „novel". Prin romanesc înțeleg tot acel repertoriu de convenții – sociale, etice, religioase, psihologice – care alcătuiește materia însăși a evenimentelor în vechiul roman, și, în același timp, fundalul lui. Înainte de jumătatea secolului al XVIII-lea, oricîte elemente realiste (sociale sau psihologice) ar exista într-un roman, Hinterlandul lui rămîne esențial unul de pură convenție, ca Spania peregrinărilor lui Quijote sau ca Franța peregrinărilor trupei de actori ai lui Scarron. Romanul picaresc, cel mai aproape de o imagine realistă a societății, e supus încă nenumăratelor convenții, ca și povestirile filosofice ale lui Voltaire. Hinterlandul din *Candide* este foarte caracteristic pentru geografia și istoria cu totul fanteziste care joacă rolul fundalului în vechiul roman. Auerbach a remarcat o reapropiere între stilul realist (adică jos, al prozei amuzante și populare) și stilul serios (adică înalt, al tragediei): separate în clasicism, cele două stiluri fuzionează în „pateticul burghez" din a doua parte a secolului al XVIII-lea (*Mimesis*). Dar Hinterlandul nu devine mult mai precis nici acum, nici chiar în prima parte a secolului următor, căci preromantismul și romantismul îi întreține gusturile exotice și excepționale, precum și o anumită exorbitanță a psihologiei, care împiedică pentru încă o vreme abandonarea romanescului. Hinterlandul realist lichidează cu greu acest Hinterland romanesc și convențional, moștenit de la poemele cavalerești sau de la *chansons de geste*. Rabelais și Cervantes au fost cei dintîi care au gîndit romanul ca o critică a romanescului, dar nici ei n-au introdus cu adevărat în roman *viața*. Viața din cărțile lor e încă aceeași din romanele

Scanned with CamScanner

cavalereşti, doar că i s-a inversat semnul: din eroică a devenit spectacol de carnaval, bîlci al deşertăciunilor. Ei sînt tot atît de puţin „observatori", în sensul nostru, ca şi scriitorii medievali. Eroul romanelor prerealiste este, apoi, sub influenţa clasicismului, Omul. Cînd romanul încearcă să înlăture romanescul, el trebuie să se descotorosească totodată şi de acest Om abstract al *Caracterelor* lui La Bruyère. Şi ce e mai real decît Omul? Pentru fiziologiştii şi realiştii din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, mai reală este Societatea. O categorie generală ia locul alteia tot atît de generală, dar progresul e incontestabil. Bufonul, Picaroul, Don Quijote şi Don Juan încetează a mai popula Hinterlandul romanului, de la *Pamela* la *César Birotteau*, apoi la *Nana*. E rîndul Arivistului, negustorului, Servitoarei sau Curtezanei. Acestea nu mai sînt tipuri morale abstracte, ci tipuri sociale familiare cititorului burghez. Balzac are sentimentul că-şi descoperă personajul cînd vede omul întrupat într-un tip social: pe Birotteau ca mucenic al cinstei comerciale sau pe Goriot ca un Christos al paternităţii. Omul clasic aparţinea unei singure clase: umanitatea. Imaginea societăţii devine tot mai precisă şi Hinterlandul realist îl înfrînge pe acela romanesc.

Acest Hinterland social domină romanul doric. Individul care începe să-şi revendice drepturile, să se emancipeze de sub tutela clasei sociale (aşa cum înainte omul social se eliberase de sub tutela omului moral), introduce în roman psihologismul ionic. Psihologicul uzurpează Socialul, după ce Socialul uzurpase Moralul. Timpul interior, fluxul conştiinţei, senzaţia, inconştientul, particularul triumfă, de la Dostoievski la Virginia Woolf şi Proust, în tot romanul. Ionicul romanului are deci, ca şi doricul, Hinterlandul său specific, după care îl identificăm numaidecît. Şi ambele sînt la fel de realiste.

Într-un mic eseu intitulat *„Viaţa formelor" româneşti*, Mihai Zamfir a numit acest roman, al cărui Hinterland e realist, *documental*, adică „raportabil la o sursă scrisă", la document. Asemeni scrisului, principiul lui de construcţie este unul al succesiunii, deci al unei ordini logico-cronologice. Schema documentală e vizibilă în toate romanele dorice: „construcţie raţională trială (introducere-cuprins-încheiere), ordine cronologică verificabilă, text supus evident autorului şi dirijat de el, finalitate practică declarată". Pretextele documentale sînt biografiile, memoriile, scrisorile, actele şi aşa mai departe. Putem adăuga că acest caracter documental leagă foarte strîns Hinterlandul romanului de structurile aparente ale realului. Efortul romancierului va fi, în a doua parte a secolului al XIX-lea şi în

prima parte a secolului XX, tocmai acela de a şterge diferenţele dintre ficţiune şi realitate, de a crea o iluzie de viaţă cît mai deplină. În loc să evolueze spre afirmarea unor structuri proprii, cum s-a întîmplat cu poezia care s-a despărţit de emoţie sau cu pictura care s-a despărţit de peisaj, romanul a evoluat o vreme, din contra, spre o identificare tot mai deplină a structurilor sale cu acelea ale vieţii. Hinterlandul a fost redus de Zola, de exemplu, la o „felie de viaţă". O întreagă strategie a fost creată spre a obţine acest efect.

Wayne C. Booth a examinat-o pe aceea care constă în trecerea de la „povestire" la „prezentare", adică de la un procedeu retoric bazat pe vocea autorului şi pe imixtiunea acestuia în evenimente, pe dirijarea lor într-un sens dinainte calculat, la un procedeu retoric bazat pe tăcerea autorului, pe dispariţia lui din ficţiune (ca a lui Dumnezeu din lumea căreia i-a dat naştere, cum spunea Flaubert), lăsată să se înfăţişeze singură. Problematica autorului omniscient şi a abdicării lui în favoarea unui narator parţial, la care m-am referit, într-o ordine sociologică, la începutul acestei introduceri, poate fi regăsită acum din unghi retoric şi structural (adică poetic). Metamorfoza romanului trebuie considerată mai îndeaproape pe această latură, spre a o putea descrie satisfăcător. Vom avea de-a face cu două serii de probleme: întîi, ne vom referi la rafinarea strategiei iluzioniste, care conduce încet-încet romanul spre o naturaleţe admirabilă, accentuînd verosimilul, cînd Hinterlandul său poate fi crezut, o clipă, viaţa adevărată (în acest punct, realismul triumfă total asupra romanescului); pe urmă, vom încerca să explicăm de ce, în ce împrejurări şi în ce mod, strategiei iluzioniste i-a luat locul o strategie contrară, menită nu a rupe romanul de viaţă (în sensul primar al expresiei), ci de a stimula originalitatea structurilor înseşi ale romanului, caracterul lor convenţional, de autoconstrucţie ce se opune formelor reale.

Strategia iluzionistă poate fi limpede urmărită pe toată panta ascendentă – din punctul de vedere al încrederii în valorile umane şi sociale – a romanului, adică în doric şi în ionic. Prin nenumărate mijloace, romanul modern a încercat, vreme de aproape două sute de ani, să pară cît mai natural, în sensul asemănării cu viaţa, cît mai puţin artificial. B. Tomaşevski deosebeşte (*Teoria literaturii*) o motivare realistă de una estetică şi atribuie celei dintîi „drept sursă, fie o credulitate naivă, fie necesitatea iluziei". Motivarea realistă predomină, în orice caz, în preocupările şcolilor literare din secolul al XIX-lea, deşi nu lipseşte nici înainte: „În general, în secolul

Scanned with CamScanner

al XIX-lea abundă şcolile în denumirea cărora există o aluzie la o motivare realistă a procedeelor – realism, naturalism, existenţialism, naturism, existenţialiştii, narodnicii etc... De la o şcoală la alta auzim chemarea pentru o mai mare «naturalitate». În privinţa romanului, aceste constatări indică exact sensul evoluţiei lui în secolul trecut". Uitînd, cu oarecare ingenuitate, că un roman este de la un cap la altul un produs al imaginaţiei şi tehnicii unui autor, romancierii au căutat să facă din operele lor mici universuri similare cu acelea reale, renunţînd treptat la tot ceea ce stînjenea similitudinea, rafinînd procedeele pînă la a părea că naşterea însăşi a romanului e la fel de spontană ca naşterea vieţii. La început, romancierul se considera fără sfială povestitorul nemijlocit al faptelor, uneori şi eroul lor, adresîndu-se direct cititorului, peste capul personajelor, comentînd fiecare eveniment, trăire, nod al intrigii, compunînd biografii explicatoare sau anticipînd finalul. Aşa procedau Fielding şi Filimon. Această manieră devine o convenţie destul de greu de suportat pentru realiştii din a doua parte a secolului al XIX-lea şi cu Flaubert, Zola sau Duiliu Zamfirescu se impune un mod impersonal de narare, ca şi cum faptele ar fi lăsate să se înfăţişeze singure, fără comentariul autorului. Aceste lucruri sînt prea binecunoscute spre a stărui mai mult. Ele ne interesează totuşi aici întrucît trecerea de la o manieră la alta răspunde dorinţei romancierului de a părea cît mai natural. Booth a scris o întreagă carte despre tehnicile auctoriale şi cele impersonale, arătînd nu numai ceea ce romanul a cîştigat prin recurgerea la prezentare, la înscenare a faptelor, în locul relatării pur şi simplu, dar şi ce a pierdut. El a atras atenţia, de exemplu, că impersonalizarea naraţiunii, dacă e judecată ca scop în sine, poate deveni un artificiu la fel de penibil ca şi comentariul auctorial cel mai naiv. Dacă gîndim riguros, nu este posibil roman fără comentariu de autor, căci prin comentariu nu se înţelege doar intervenţia nemijlocită a povestitorului, de tipul celei ce urmează, culeasă din *Adam Bede* de George Eliot: „Vom intra în vîrful picioarelor şi ne vom opri în prag, fără să trezim prepelicarul cu părul lucios şi castaniu etc." Comentariul auctorial vizează trei aspecte ale naraţiunii: faptele, interpretarea şi compoziţia. La primul aspect ne gîndim de cîte ori întîlnim într-un roman rezumate ale evenimentelor, incursiuni în trecutul personajelor sau anticipaţii; de asemenea, relatări, descrieri şi portrete, în fine „analize" psihologice – nici una atribuită unor personaje identificabile, ci, aşa zicînd, autorului. Aceste forme de comentariu se găsesc deopotrivă la Balzac şi Tolstoi, în proporţii diferite. Al doilea

Scanned with CamScanner

aspect al comentariului vizează nivelul aprecierii faptelor. Aprecierea cunoaşte o singură perspectivă, a autorului, în romanul secolului al XIX-lea, cel puţin pînă la Henry James, care a teoretizat şi aplicat necesitatea „reflectorilor", adică a unor personaje ce preiau parţial sau total obligaţiile autorului. Evaluarea unui comportament sau speculaţia teoretică, atribuite înainte direct autorului, trec treptat în sarcina unor personaje identificabile. E de notat că acest al doilea aspect al comentariului desparte mai decis romanul de la jumătatea secolului trecut de acela ulterior. El constituie factorul de artificialitate cel mai pronunţat şi numeroşi scriitori, începînd cu Henry James, îl vor condamna. Formulele de adresare ale autorului, direct către cititorii săi, de care am pomenit, intră în această categorie şi sînt, cum ne putem da seama, cu totul marginale. În fine, al treilea aspect priveşte selecţia şi ordonarea, eşafodarea, adică, a materialului romanesc. Acest fel de comentariu este inevitabil în orice roman. Dar el este explicit la Fielding şi Sterne, care ne anunţă, ca şi Filimon, cum au de gînd să înlănţuiască episoadele şi din ce raţiuni, şi devine implicit în romanul impersonal, la Rebreanu de pildă; redevine explicit, cînd romanul caută să renunţe la naturaleţe cu orice chip şi se redescoperă pe sine ca pură artificialitate. Întorcîndu-ne la Booth, care propune şi el o schemă a funcţiilor comentariului, mai este de reţinut o distincţie esenţială, de care a mai fost vorba în treacăt în acest eseu: şi anume între „creditabil" şi „necreditabil". Comentariul auctorial este în genere creditabil. Cînd el lasă locul interpretărilor felurite şi uneori opuse ale unor naratori dramatizaţi (care adică apar ca personaje), trebuie să avem în vedere relativitatea acestora sau caracterul lor necreditabil. Numai pe autorul omniscient îl credem în chip absolut pe cuvînt. Putem să conchidem că evoluţia romanului către impersonal, din a doua parte a secolului al XIX-lea, constă nu atît în renunţarea la comentariu (*stricto sensu*, lucrul ar fi imposibil), ci în deplasarea comentariului însuşi de la al doilea aspect al său la primul şi la al treilea, cu alte cuvinte, de la comentariul ca *apreciere* la comentariul ca simplă *constatare*. Manipularea personajelor de către autor în romanul vechi nu era decît o formă limită, exacerbată, a deprinderii scriitorului de a aprecia şi interpreta necontenit faptele sau gîndurile eroilor săi. Cînd romancierul se resemnează să le constate, o condiţie importantă a impersonalităţii este deja creată.

Dar impersonalitatea nu epuizează visul de firesc al romancierului. Sigur, el nu mai scrie, după 1850, un *Cuvînt înainte sau lista de bucate a*

Scanned with CamScanner

ospăţului ca acela al lui Fielding la *Tom Jones*, căci nu mai crede că scriitorul e un birtaş care intră în vorbă cu muşteriii şi le recomandă lista de bucate din care ei aleg ce poftesc. Flaubert sau Tolstoi seamănă mai degrabă cu nişte seniori ce oferă praznice săracilor, fără a se simţi însă obligaţi să ia parte la ele. Din contra, se ţin la o parte, deşi nu se zgîrcesc cu bucatele. Însă treptat impersonalitatea aceasta (care mai e la modă în anii '30 ai secolului nostru în romanul american, dacă e să dăm crezare atît lui W.C. Booth, cît şi lui Claude Edmonde-Magny) începe să-şi revele, şi ea, artificialitatea. Romancierii simt că e la fel de nefiresc în definitiv ca întîmplările şi interpretarea lor să nu fie atribuite nimănui pe cît de nefiresc era, înainte, ca nimic din ce se petrecea în roman să nu scape atenţiei unui autor prea limbut şi mereu dornic să ne instruiască. Trecerea de la doric la ionic în acest moment delicat se produce cînd perspectiva interioară a romanului începe să fie din nou *atribuită*. Atribuită însă nu unei instanţe supraindividuale, autorului omniscient de dinainte, ci unuia sau mai multor personaje, aşadar, psihologizată (ionicul fiind un realism psihologic). Auerbach distinge o perspectivă subiectiv-impersonală, de exemplu la Proust, de una pluripersonală, de exemplu la Virginia Woolf. Genette vorbeşte de „focalizare internă fixă sau variabilă". Deosebirea constă în refacerea, înlăuntrul acestui nou roman, a antitezei dintre „relatare" şi „prezentare". Oricine compară *În căutarea timpului pierdut* cu *Doamna Dalloway* observă că întîiul roman aparţine unei moderne discursivităţi auctoriale, iar al doilea unei la fel de moderne puneri în scenă. La Proust, există un narator, din unghiul căruia luăm cunoştinţă de totul : o prismă unică, parţială şi subiectivă. La Virginia Woolf, există nenumărate prisme, nici una privilegiată, prin care realitatea se filtrează variat şi contradictoriu. Constatăm de fapt că realismul psihologic parcurge două etape similare cu acelea din vechiul realism „obiectiv" : în ambele există întîi o voce şi apoi o scenă de teatru.

Această simetrie ne arată doar că repertoriul strategic al romanului este limitat : ea nu trebuie lăsată să ne ascundă transformarea fundamentală care desparte romanul doric de acela ionic. Această transformare este legată de modalitatea atribuirii actului de a nara. În *Ciocoii vechi şi noi*, roman auctorial, actul narării este atribuit clar autorului. În termenii lui Norman Friedeman (*Point of View in Fiction*, în antologia lui Philip Stevick, *The Theory of the Novel*), putem vorbi în acest caz de *editorial omniscience*. Naratorul, oricîte eforturi analitice am face, rămîne

Scanned with CamScanner

confundat cu autorul însuşi (pe care Booth îl numeşte „autor implicat", ca să-l distingă de persoana propriu-zisă care scrie, dar distincţia nu e practic, în ce ne priveşte, sesizabilă, mai ales lui Filimon), pus în paranteză de el. În *Ion*, roman impersonal sau neutral, autorul este acela care se confundă cu naratorul. Cel pus în paranteză este autorul. La Filimon auzim tot timpul o voce care este a autorului şi nu a naratorului, în măsura în care nu se referă doar la relatare sau la perspectivă, ci la operă în ansamblul ei, la scopul urmărit şi la procedeele folosite; între *Dedicaţie*, *Prolog* şi romanul propriu-zis nu e nici o diferenţă din acest punct de vedere: vocea este una singură în toate trei. La Rebreanu, din contra, naratorul nu-şi depăşeşte nici o clipă atribuţiile care-i revin, de a desfăşura ghemul întîmplărilor, controlînd, fără să monopolizeze, punctul de vedere, nu se prezintă în chip direct, nici ca constructor ori regizor al scenariului, nici ca protagonist al lui. În *Adela*, *Jocurile Daniei*, *Ambasadorii*, autor şi narator sînt în schimb inconfundabili (indiferent dacă povestirea este la persoana întîi, a treia sau, ca la Michel Butor, a doua). Naratorul este, de data aceasta, fie un personaj în carne şi oase, cu biografie şi psihologie proprie, cu un punct de vedere clar definit asupra lucrurilor (persoana întîi ca narator); fie o voce neutră, asemănătoare cu aceea impersonală, dar care îşi însuşeşte pînă la identificare punctul de vedere al cîte unui personaj (persoana a treia ca protagonist). Acesta este un personaj privilegiat, căci este singurul privit din interior. Celelalte personaje există exclusiv prin ochii lui: nu le cunoaştem motivările, dorinţele, secretele, intimitatea profundă a fiinţei. Ele nu există în sine. ci numai pentru Emil Codrescu, Sandu sau Strether. Dacă, o clipă, ne îndoim de justeţea intuiţiilor acestuia, toate celelalte personaje ameninţă să devină cu totul incerte. Nu ştim cum e Adela cu adevărat, ci numai cum o vede Emil Codrescu. Nu ştim nici măcar cum este Emil Codrescu, pentru că singura versiune despre sine este aceea (pe care o putem suspecta de lipsa obiectivităţii) oferită de el însuşi. Naratorul l-a exilat pe autor şi a pus în paranteză personajul. În sfîrşit, în *Spre Far* sau *Vînătoarea regală*, e rîndul naratorului să fie pus în paranteză de personaj: nu de unul singur, ci de mai multe. Aceste personaje pot să-şi treacă unele altora sarcina de a nara (la D.R. Popescu) sau numai pe aceea de a percepe realitatea (la Hortensia Papadat-Bengescu): deosebirea dintre persoana întîi ca protagonist şi o *multiple selective omnisciene* (Friedeman) nu schimbă cu nimic efectul manierei. Nu mai există perspectivă privilegiată, ci numeroase perspective pe care le

Scanned with CamScanner

putem corobora, dar nu elucida, căci nu avem un punct de sprijin în afara lor şi incontestabil. Fiecare personaj are versiunea lui asupra celorlalte. Ele îşi anulează reciproc privilegiile. În această multiplicare a perspectivelor dispare Naratorul însuşi, aşa cum a dispărut mai demult Autorul prin interiorizarea perspectivei.

Romanele folosite spre ilustrare ţin în fond de patru tipuri, jalonînd transformarea genului. Să formulăm pe scurt principalele constatări. În primul tip, perspectiva este exterioară faptelor din roman, iar comentariul (vocea) este *ne*personal şi nepsihologic, adică neatribuit unei persoane despre care să putem şti ceva (scriitorul), ci unui autor care îndeplineşte funcţiile unei instanţe transcendente, asemeni lui Dumnezeu în raport cu lumea reală. În al doilea, perspectiva fiind de asemenea exterioară, comentariul, tot nepsihologic, este *im*personal, atribuit unui narator invizibil şi care face efortul să rămînă neutru, ascuns. În al treilea, perspectiva este interioară, psihologică şi personală: naratorul se întrupează şi devine autoritatea dominantă sau adoptă perspectiva unui personaj. În ultimul, perspectiva fiind interioară şi psihologică, este pluripersonală: autorul cedează iniţiativa personajelor, fie numai ca subiecte cunoscătoare, fie ca naratori *à tour de rôle*. Evoluţia romanului realist se datorează aşadar unei încercări de a naturaliza retorica, ascunzînd artificiile şi voind să pară spontan ca viaţa însăşi: această încercare e sesizabilă printr-o reorientare a naratorului de la autor (omniscient, supraindividual, nepsihologic), la personaj (implicat, individualizat, psihologic), de la o pură transcendenţă la o pură imanenţă, printr-o interiorizare adică a viziunii narative care ne lasă să bănuim o schimbare de optică asupra lumii şi a omului. Dacă procedeele nu sînt, în principiu, bune sau rele şi dacă nu există nici obligaţia folosirii lor consecvente, acest lucru nu înseamnă că ele apar întîmplător sau în funcţie de dorinţa liberă a romancierului. Alegerea, repartizarea şi combinarea procedeelor sînt determinate istoriceşte de evoluţia genului. În romanul doric, naratorul se află totdeauna de altă parte a baricadei decît personajele, evenimentele şi simţirile lor; înfăţişează o lume care există în afara lui şi poate fi foarte bine închipuită şi în absenţa lui; adoptă o poziţie de extrateritorialitate, indiferent că este un comentator locvace sau un regizor impersonal; relatează sau înscenează o obiectivitate istorică. În romanul ionic, naratorul nu mai este separat de lumea lui: conştiinţa lui aparţine pe de-a-ntregul lumii acesteia, aşa cum lumea însăşi nu există decît întrucît este reflectată într-o conştiinţă. În

Scanned with CamScanner

romanul doric, „apare" numai ceea ce şi întrucît „există"; în cel ionic, „există" numai ceea ce şi întrucît „apare". Existenţa în sine a devenit tot atît de neconcludentă ca lucrul în sine. Din domeniul obiectivului ne mutăm în acela al subiectivului: ceea ce înainte era *restituit* acum este *trăit*, şi ceea ce înainte era ordonat şi sistematic ascultă acum tot mai mult de capriciul trăirii. Incertitudinea se extinde la narator, care nu se mai foloseşte de alegaţii, ci de conjecturi, şi nu mai e în chip obligatoriu creditabil. Caracteristica lui principală este de a fi *situat*, îmbarcat. Camus scrie în *Ciuma* că, după ce porţile oraşului se închid, din cauza epidemiei, toţi locuitorii oraşului se află parcă prinşi într-un sac, şi adaugă: „cu povestitor cu tot". Acest sens al situării explică de ce necreditabilul narator din romanul ionic este totuşi de la o vreme încoace mai de crezut (ceea ce înseamnă că este simţit mai firesc) decît divinitatea impersonală din romanul doric: şi anume deoarece nu mai este un contemplator distant al lumii sau creatorul ei nevăzut şi improbabil, ci un om ca toţi oamenii, cusut în acelaşi sac cu semenii lui. Ceea ce el spune poate fi subiectiv, personal, fals, dar e rodul unei prea umane experienţe. Măsura spuselor sale se află aici, pe pămînt. Răspunderea pentru ele revine unui om, nu unei instanţe ce scapă voinţei umane. Această nouă estetică a romanului conţine, aşadar, şi o nouă morală.

Doricul şi ionicul romanului european fiind dominate de o vocaţie „naturalistă", corinticul va urmări să îndrepte energiile genului într-un sens opus. Am fixat momentul reformei în anii de imediat după primul război mondial, cînd Proust îşi încheie marele său roman, şi *Ulysses* este pe punctul să apară, cînd Musil, Canetti, Hesse, Broch şi romancierii „condiţiei umane" îşi începeau operele lor reformatoare. Puntea de trecere de la ionic la corintic este romanul proustian, care continuă o tradiţie exact în măsura în care inaugurează o alta. Am schiţat mai devreme condiţiile obiective şi atmosfera intelectuală în care s-a produs ruptura. Acum e momentul să dezvolt mai în detaliu estetica antinaturalistă a acestui roman, al cărui principiu nu mai este confundarea ficţiunii cu viaţa, crearea unui *trompe l'oeil* tot mai perfect.

Hinterlandul romanului corintic redevine convenţional: alegoric, mitic, fantezist, exotic sau pur şi simplu livresc. Kakania lui Musil nu este Imperiul Austro-Ungar în acelaşi fel în care Parisul lui Rastignac este Parisul lui Balzac. Castalia din *Jocul cu mărgelele de sticlă* este tot atît de puţin o Elveţie istoric reconstituită pe cît este ţara Marelui Pădurar din *Pe*

Scanned with CamScanner

falezele de marmoră Germania hitleristă. Toate aceste provincii simbolice şi imaginare – Constantinopolul din *Creanga de aur*, Oranul din *Ciuma*, „provincia" din *Bunavestire* – sînt mai apropiate de geografia din *Candide* şi *Scrisori persane*, din *Gargantua* şi *Gulliver*, decît de realismul din *Salammbô* şi *Război şi pace*. Romanele se construiesc în filigran. Hinterlandul lor e invadat de cultură ca subsolurile unui bloc cu multe etaje de apă. Sub Dublinul lui Joyce curge fluviul homeric.

În al doilea rînd, o dată sensul realist abolit, este loc pentru alegorie, pentru basm, pentru satiră. *Creanga de aur* e o „conte philosophique" ca şi *Narziss şi Goldmund* al lui Hesse. *Jocul cu mărgelele de sticlă* e o alegorie ca şi *Ciuma*. *Sub Vulcan* este ezoteric, precum *Ulysses*. „Aventura umană redevine invizibil o aventură mitică", spune Albérès despre prima carte a lui Joyce, în care găseşte imagini alegorice ale destinului asemănătoare acelora din *Romanul trandafirului* al lui Guillaume de Lorris sau din *Clélie* al domnişoarei de Scudéry. Şi adaugă: „Diferenţa constă doar în faptul că în secolul al XIII-lea un roman alegoric în versuri se desfăşura într-o lume ireală, pe cînd în secolul al XX-lea el este scris în proză, personajele sale au barbă, mustaţă, sîni, pîntec, situaţie socială şi micul lor caracter, vorbind acelaşi dialect al locului sau argoul din Dublin...". Am remarcat altădată acest caracter paradoxal al Hinterlandului mitic din romanul modern, care, spre deosebire de romanul realist, nu exclude (ci chiar sporeşte) descrierea minuţioasă, de „aproape", făcută de un ochi atent la porozităţile infime ale realului. La Kafka, „metamorfoza" lui K., tribunalele din *Procesul* ori viaţa locuitorilor din vecinătatea castelului conţin un astfel de plan apropiat-realist şi unul ezoteric.

În eseul citat, Mihai Zamfir e de părere că refuzul *documentalului* se traduce, stilistic, în aceste romane prin „două manifestări evidente: prin căutarea *acroniei* şi prin instaurarea *principiului muzical*". S-ar putea descoperi şi altele, fundamentînd un principiu nou, al simultaneităţii, într-un gen a cărui regulă de construcţie a fost dintotdeauna succesiunea. Aceasta ar fi o a treia caracteristică importantă. Simultaneitatea conduce la imaginea *television oriented*, cum ar spune Mac Luhan, în vreme ce succesiunea, legată de scris, era *point oriented*. Noi procedee de compoziţie decurg de aici, cronologia fiind, cea dintîi, sacrificată. Spre a sugera compoziţia romanului lui Proust de exemplu, s-a recurs la comparaţii cu simfonia muzicală, cu piramida, a căror particularitate evidentă este spaţiul ordonat şi închis. Romanele lui Balzac în schimb curg, mereu

Scanned with CamScanner

deschise spre nenumărate guri de vărsare. *Comedia umană* e un ansamblu constituit din nenumărate romane, ca un castel cu mai multe aripi, căruia arhitecţii din veacurile următoare le-ar putea adăuga altele, fără ca ideea de construcţie să se perturbe. *În căutarea timpului pierdut* începe cu ceea ce putem considera mai degrabă un sfîrşit decît un început, şi urmăreşte să găsească un punct de coincidenţă ideală a celor două capete.

În fine, romanul corintic este esenţialmente un roman parodic. Trebuie să spun, în paranteză, că aceste patru caracteristici nu sînt, toate, obligatorii pentru fiecare roman. S-a putut remarca din exemple şi cît de eterogen este corinticul, spre deosebire de doric şi ionic, mult mai unitare. Ezoterismul e vizibil la Sadoveanu în *Creanga de aur*, dar nu şi în *Pîlnia şi Stamate*; în ce priveşte parodicul, lucrurile stau exact invers. Romanul se scrie luîndu-se parcă în derîdere. Toate procedeele părîndu-i bune, nici unul nu mai e utilizat în maniera senin-inocentă dinainte. În primul rînd, fiindcă nu se urmăreşte verosimilul, ci chiar suprimarea lui; şi atunci amestecul de planuri, schimbările de registru, colajele, citările, introducerea unor pasaje neficţionale etc. devin monedă curentă. În al doilea rînd, fiindcă romanul corintic tinde să legitimeze valabilitatea artefactului, să-şi exhibe nu numai felul construcţiei, dar chiar şi pe al materialelor de construcţie. Ceea ce romanul anterior ascundea cu mai multă grijă (şi am văzut că era însuşi sensul evoluţiei lui: perfecţionarea mijloacelor de a ascunde artificiul), romanul corintic dă pe faţă. Parodicul nu trebuie interpretat exclusiv ca o negare, ca un nihilism: există în parodie o forţă afirmativă. Negaţia vizează desfacerea din articulaţii a modelului vechi; afirmaţia pretinde că reconstruieşte un model nou din materialele rezultate. Teoria acestui aspect al corinticului a făcut-o cel mai pregnant Bruno Schulz, în *Prăvăliile de scorţişoară*. Nu întîmplător teoria o găsim într-un roman şi nu într-un eseu. Niciodată ca în romanul corintic nu a existat o mai relativă demarcaţie a genurilor. Eseul este la el acasă în *Omul fără însuşiri*, primit pe uşa din faţă, ca şi Ficţiunea epică sau Psihologia. În *Război şi pace* el era trimis să locuiască în dependinţe, cu servitorii, adică într-un capitol final anexat. Ce spune Bruno Schulz? Demiurgos nu mai deţine monopolul asupra creaţiei: materia însăşi, proliferînd liber şi monstruos, se recomandă ca un soi de spirit creator: capabil însă doar să simuleze, parcă batjocoritor, actul de creaţie. Este o *generatio aequivoca* în care, din mîna unui artist neserios, copilăros şi greoi, ca acel Trickster al etnografilor englezi, ies produse imperfecte; fermecătoare tocmai prin stîngăcia lor. Schulz face apologia

Scanned with CamScanner

materialelor ieftine, a cîlţilor, rumeguşului, cîrpelor, vopselelor ordinare. Omul însuşi, astfel confecţionat, seamănă cu un manechin umplut cu zegras, cu o figurină grotescă de bîlci, operă *kitsch* şi *bon marché* a unui artist bizar. „Aceasta este dragostea noastră pentru materie ca atare, pentru calitatea ei de a fi pufoasă sau poroasă, pentru consistenţa ei unică, mistică. Demiurgos, marele maestru şi artist, o face invizibilă, îi porunceşte să dispară în jocul vieţii. Noi, din contra, îi iubim scrîşnetul, îndărătnicia ei de momîie." Aici e şi o altă observaţie interesantă: realismul tradiţional încearcă să dea senzaţia de viaţă, ascunzînd artificiul, mijlocul; noul „realism" îşi exhibă tehnica, procedeele şi materialele. Omul artefact e compus după chipul şi asemănarea manechinelor. Pe o cale ocolită, reapare instinctul demiurgic, constitutiv s-ar zice oricărui romancier: numai că rezultatul seamănă mai curînd cu o parodie a creaţiei decît cu o creaţie veritabilă.

Ceea ce desparte acest nou realism de realismul secolului al XIX-lea (prelungit şi în romanul dintre războaie) este dispariţia sensului global şi unificator. Pe refluxul semnificaţiei, se clădeşte uneori bizar ori absurd. Paradoxul constă în revenirea ideii de imitaţie într-o doctrină care proclama la origine tocmai stingerea mimesisului: mai mult, cheia o găsim în accentuarea imitativului. Balzac ori Flaubert încercau să ascundă procesul prin care personajele păreau vii, să sugereze iluzia organicităţii firesti; reacţia psihologiştilor, ca Proust sau Virginia Woolf, izvora din nevoia de a lichida ultimul amestec al creatorului în creaţie, de a exclude pînă şi artificiile inevitabile. Modelul unora şi altora fiind, aşa zicînd, biologic, al modernilor este tehnic: creaţia seamănă cu o fabricaţie. Personajul lui Schulz e fabricat, nu născut, duplicat voit grosolan. De la Balzac la Camil Petrescu este în vigoare o logică a viului şi o funcţionalitate a obiectului în roman; şi apoi, omul lor (al întregii literaturi anterioare) continuă să se afle în centru. Această viziune antropocentrică devine cosmocentrică la moderni. Omului descentrat îi ia uneori locul o făptură ambiguă: tatăl din *Prăvăliile de scorţişoară*, sinologul din *Orbirea*, Algazy al lui Urmuz sînt oameni mecanomorfi. Alteori, fiinţe generice: Trogloditul, Scrizofrenul, Calomniatorul, Marele Pădurar, Maestrul muzicii. Balzac, voind să concureze starea civilă, Tolstoi, creator al unei imense populaţii naturale, erau demiurgi ce se luau în serios şi afectau a poseda o forţă generatoare asemănătoare aceleia a naturii. Deja Flaubert în *Bouvard et Pécuchet* propunea ironic o simbioză nefirească de viaţă şi de mecanism. Ecouri ale

acestui hibrid găsim în multe romane noi ale americanilor, în *V* a lui Thomas Pynchon, la John Barth şi la alţii. În deceniul şapte, tinerii romancieri americani au teoretizat o formulă epică de acest fel (fără a se referi la tradiţia europeană), practicînd-o chiar cu mare succes. După ce a fost alungat de psihologismul relativist, demiurgul a revenit sub o formă burlescă : e ca şi cum după nebunia şi moartea lui Lear, spiritul monarhului detronat s-ar fi reîntrupat în bufonul lui. Modernii vor face din aceasta o lege. Pe Arca lui Noe nu există nici un dumnezeu : Noe e doar substitutul lui, colecţionarul de fiinţe şi obiecte, patriarhul salvînd lumea în stare de urgenţă. Şi nu ni-l înfăţişează tradiţia doborît de beţie, ţintă a glumelor ginerilor lui ? Straniu „maître et possesseur de la nature" care a strîns în juru-i un univers eteroclit, fărîmiţat şi nesemnificativ. O altă fărîmiţare decît la psihologişti : care înlocuiau omul social cu individul psihologic. Pe Arca lui Noe nu există nici măcar individualităţi. Universul nu se mai însumează. Adevărul lui Tolstoi era deasupra adevărurilor eroilor săi. Totul semnifica (aşadar semnala unitatea) într-un roman de Balzac. Dacă o puşcă apare spînzurată în panoplie în actul întîi, spunea Cehov, cu ea trebuie să se tragă neapărat înainte de încheierea dramei. Panoplia modernilor poate cuprinde oricîte arme, căci toate au devenit inutile, piese de inventar, acumulare de obiecte inerte. Ele nu mai vorbesc despre om.

Desigur, în practica lui istorică, romanul corintic merge rareori atît de departe ca în teoria lui Bruno Schulz. Acest model radical şi polemic este atenuat, dacă pot spune aşa, de practica scrisului. Unde îl găsim intact ? La Kafka ? La Urmuz ? La Musil ? O dată negaţia înfăptuită, romanul îşi recapătă suflul obişnuit : formele reale ale corinticului nu sînt, am văzut, niciodată atît de net deosebite de cele ionice sau dorice. Subzistă în orice roman de acest fel numeroase elemente vechi ; un ochi neexersat distinge greu între realismul clasic şi realismul modern. Musil ca şi G. Bălăiţă continuă să povestească, personajele lor nu sînt simple marionete, iluzia de viaţă e uneori puternică. Chiar dacă sensul general se îndreaptă spre artificiu, alegorie, simbol, materialele de construcţie rămîn adesea realiste. Nici nu s-ar putea altfel. Inovaţia totală ar semăna cu o distrugere. Dar dincolo de aspectul parodic, aceste romane sînt creaţii la fel de pline de viaţă şi de oameni ca şi epopeile naturaliste, ca şi naraţiunile impresioniste. Ceea ce distinge, pînă astăzi, romanul de alte genuri literare sau de alte arte este tocmai greutatea de a renunţa cu desăvîrşire la „reprezentarea" vieţii. Jocul pur de forme pe care l-a produs noul roman francez a rămas

Scanned with CamScanner

un experiment fără urmare. Cine să-i continue pe Alain Robbe-Grillet sau pe Philippe Sollers? Genul cel mai popular, astăzi, romanul îşi apără poziţia, dacă nu, cum se mai crede, printr-o incapacitate de schimbare, printr-un conservatorism rigid, în orice caz prin menţinerea lui în apropierea formelor existenţei sociale şi morale. Hinterlandul realist este prezent nu numai în *Război şi pace*, dar şi în *Orbirea* sau în romanele, atît de complexe şi de bizare, ale romancierilor americani din deceniul trecut (tineri încă). John Barth a propus termenul de „irealism" pentru romanele sale (şi pentru acelea ale unor Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Donald Barthelme sau Robert Coover) în care găsim un hibrid de fantezie, umor, parodie, dar şi de introspecţie, reportaj, tăietură de ziare. Deja în 1948, Lionel Trilling (mă folosesc de un citat al lui Tom Wolfe din *Dialog*, 1977) observa că romanul realist social (eu l-am numit doric) constituie produsul afirmării burgheziei mijlocii în secolul al XIX-lea şi că el a fost depăşit cînd societatea s-a scindat şi a trebuit să recurgă la o formă nouă, de exemplu aceea din *Ulysses* al lui Joyce. Însă această fragmentare a romanului n-a condus la o specie cu totul nouă. Schimbîndu-se sensul experienţei umane s-a schimbat şi sensul romanului, fără ca totuşi romanul să eludeze vreodată experienţa umană. Despre scrieri de felul acelor kafkiene sau irealiste, John Barth spunea: „Ceea ce ar trebui să facă arta ar fi să spună poveşti care sînt minunate clipă de clipă, care corespund într-adevăr experienţei umane şi care nu explică în nici un fel experienţa umană". Lipsa explicaţiei este într-adevăr esenţială: e un fel de a spune că, dintr-o încercare de a explica lumea, romanul a devenit o imagine a lumii care nu mai explică nimic. Rămîne însă imagine, oricît de deformată sau de absurdă; şi, dacă seamănă mai puţin cu o relatare a vieţii decît cu o „anatomie" a ei, de felul *Anatomiei melancoliei* din secolul al XVII-lea a excentricului Robert Burton, cum s-a spus despre un roman al lui Pynchon, nu e totuşi decît o formă a vieţii. O formă, desigur, care face ca romanele corintice să semene tot mai puţin cu acelea dorice, scandalizîndu-şi publicul. E greu de spus care va fi evoluţia genului, în ce măsură se va întoarce la ce a fost şi în ce măsură se va îndepărta de trecut. Eseul meu nu e o scriere de anticipaţie, ci una de constatare şi descriere a formelor existente. Mă situez, în această ordine de idei, pe o poziţie în acelaşi timp obiectivă, care nu vrea să fie exclusivistă şi să recomande o formă în detrimentul altora, şi relativ moderată, căci decurge din studiul romanului românesc care n-a fost niciodată radical.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Alegînd ca titlu al eseului meu, *Arca lui Noe*, motivul principal trebuie căutat în această moderaţie. Romanul, nu doar cel corintic, este o arcă a lui Noe: însă, dacă în tinereţea lui, genul părea inspirat de ideea că această arcă este însăşi lumea şi că autorul e un Dumnezeu, astăzi, el pare mult mai tentat să nu mai facă deplin identificarea. Arca este şi nu este Lumea. O reproduce la scară mică şi o sistematizează. O salvează de la înec. Nu se confundă cu ea, aşa cum romancierul nu se confundă cu Dumnezeu. În locul strategiilor iluziei adoptă tot mai des strategiile lucidităţii. Dar, oricît s-ar deosebi, *Ion* şi *Pîlnia şi Stamate* continuă să se înrudească prin ceva esenţial şi anume prin faptul că selectează din realitate nişte fiinţe pe care le îmbarcă pe o corabie imaginară. La origine, orice roman operează o astfel de alegere, este un eşantion de umanitate. Nici în cea mai cuprinzătoare epopee realistă nu încape întreaga lume. Opţiunea presupune un sens, un scop: romanul e o reconstruire a universului, nu o restituire a lui. Arca se îndreaptă spre Ararat sau pluteşte în derivă: din punctul de vedere pe care-l susţin aici, lucrul are mare importanţă pentru evoluţia genului, dar nici una pentru natura lui. *Comedia umană* a lui Balzac şi *Castelul* lui Kafka sînt în egală măsură o arcă a lui Noe, lumi închise între hotarele imaginaţiei unui autor, substitute ale lumii reale, niciodată atît de pur simbolice ca un desen de Mondrian sau ca o sculptură de Brâncuşi. Destinul romanului este legat de „realismul" lui: genul se opreşte totdeauna la jumătatea drumului între duplicat şi simbol; ca Arcă a lui Noe, conţine lumea şi este în acelaşi timp simbolul ei. După ce o umple cu de toate, autorul închide uşa pe dinafară, ca dumnezeul biblic corabia, şi o lasă să plutească în voia ei: „În aceeaşi zi au intrat în corabie: Noe, Sem, Ham şi cele trei neveste ale fiilor lui cu el: ei, şi toate fiarele cîmpului, după soiul lor, toate vitele după soiul lor, toate tîrîtoarele cari se tîrăsc pe pămînt după soiul lor, toate păsările după soiul lor, toate păsărelele, tot ce are aripi. Au intrat în corabia lui Noe, două cîte două, din orice făptură care are suflare de viaţă. Cele care au intrat erau cîte o parte femeiască şi cîte o parte bărbătească, din orice făptură, după cum poruncise Dumnezeu lui Noe. Apoi Domnul a închis uşa după el".

Cîteva cuvinte despre cartea de faţă. Ea nu are un caracter exhaustiv, procedînd printr-un fel de teste. Importante sînt prezenţele, iar nu absenţele. Sînt conştient că selecţia operelor putea fi alta; dar atunci şi cartea ar fi fost alta. Şi nu valoarea romanelor a fost principalul criteriu, deşi

resping ideea că se poate demonstra cea mai neînsemnată teză pornind de la cărţi proaste. Cartea aceasta nu este nici o istorie a romanului, nici o teorie a lui. Şi ea vorbeşte despre romane*, nu despre romancieri. Caută să degajeze chipul Romanului analizînd romane. Metoda e deopotrivă inductivă şi deductivă, poate şi pentru că, în dorinţa de a construi modele ale genului, nu mi-am putut înfrînge cu totul nici înclinaţia spre practica de lectură a criticului, nici simpatia pentru acei admirabili teoreticieni, care au început prin a explora operele concrete în structurile lor infinitesimale, înainte de a trage vreo concluzie generală: mă gîndesc în primul rînd la Albert Thibaudet, Leo Spitzer şi la Erich Auerbach (al cărui *Mimesis* m-a marcat profund). De la ei m-am străduit să învăţ cum poţi fi riguros şi totodată cu destulă imaginaţie, ca să nu indispui nici pe cel care citeşte în scopul de a se instrui, nici pe cel care aşteaptă să-i fii pur şi simplu pe plac. N-am vrut ca teoria să devină un pat al lui Procust şi n-am tăiat picioarele romanelor care nu intrau în ea. Nu mă ruşinez să recunosc că, alături de romanele care ilustrează unul sau altul din tipurile stabilite, există şi altele, destule, care se află în spaţiul incert *dintre* tipuri. Este, în sfîrşit, cartea un studiu sau un eseu? Prefer s-o cred un eseu, căci nu mă simt în stare s-o consider demnă de a învăţa pe alţii nici ce este, nici cum este romanul. Cu atît mai puţin de a ajuta pe romancieri să-şi scrie romanele. Ce le-aş putea spune? Lionel Trilling, constatînd, cum am văzut, cu multă perspicacitate de ce şi în ce mod s-a schimbat romanul realist clasic în epoca modernă, adaugă, cu o naivitate dezarmantă, că singurul drum acceptabil pe care trebuie s-o apuce romancierii de azi ar fi romanul de idei. N-am avut deloc

---

* Este locul să avertizez pe cititor de sumarul volumului al doilea, firește în linii mari şi sub rezerva unor schimbări de ultim moment (datorate apariţiei eventuale a unor romane semnificative sau încheierii unor cicluri): într-un prim capitol (*Ionicul*) voi Analiza *Hallipii* Hortensiei Papadat-Bengescu, romanele lui Camil Petrescu, *Adela* lui Ibrăileanu, *Jocurile Daniei* de Anton Holban, un roman de Mircea Eliade, *Întîmplări în irealitatea imediată* a lui M. Blecher, *Desculţ* al lui Z. Stancu, un roman de Alexandru Ivasiuc; iar într-un al doilea (*Corinticul*), o proză de Urmuz, *Cimitirul Buna-Vestire* de T. Arghezi, *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale, *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, *Coborînd* de Paul Georgescu, *Vînătoarea regală* a lui D.R. Popescu, *Principele* lui Eugen Barbu, *Bunavestire* de Nicolae Breban, *Lumea în două zile* de G. Bălăiţă, *Cartea Milionarului* de Şt. Bănulescu şi *Ingeniosul bine temperat* de M.H. Simionescu.

pretenţia de a face astfel de recomandări. M-am mulţumit să descriu, după lectura cîtorva zeci de romane, trei modele principale ale genului, dîndu-le şi nume (fireşte, metaforice, în care m-a inspirat Thibaudet, deşi nu există vreo legătură între accepţia în care a folosit el cuvintele şi aceea din eseul meu) şi confruntîndu-le cu operele vii. Ce a fost întîi: modelul romanului sau romanele? Am discutat acest raport la începutul introducerii. În încheierea ei voi cita din Roland Barthes (*Introduction à l'analyse structurale des récits*) un răspuns posibil şi lapidar:

„Où donc chercher la structure du récit? Dans les récits, sans doute. *Tous* les récits? Beaucoup de commentateurs, qui admettent l'idée d'une structure narrative, ne peuvent cependant se résigner à dégager l'analyse littéraire du modèle des sciences expérimentales: ils demandent intrépidement que l'on applique à la narration une méthode purement inductive et que l'on commence par étudier tous les récits d'un genre, d'une époque, d'une société, pour ensuite passer à l'esquisse d'un modéle général. Cette vue de bon sens est utopique. La linguistique elle-même, qui n'a que quelque trois mille langues a étreindre n'y arrive pas... Que dire alors de l'analyse narrative, placée devant des millions de récits? Elle est par force condamnée à une procedure déductive; elle est obligée de concevoir d'abord un modèle hypothétique de description (que les linguistes américains appelent une «théorie»), et de descendre ensuite peu à peu, à partir de ce modéle, vers les espèces qui, à la fois, y participent et s'en écartent: c'est seulement au niveau de ces conformités et de ces écarts qu'elle retrouvera, munie alors d'un instrument unique de description, la pluralité des récits, leur diversité historique, géographique, culturelle".

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Romanul postpaşoptist*

Cu excepţia onorabilă a lui Bolintineanu, scriitorii din generaţia paşoptistă au eşuat în roman. De altfel, ei au practicat genul cu parcimonie (Kogălniceanu, Ghica), fără a reuşi să ducă o singură operă pînă la capăt. Motivul eşecului ţine de psihologia artistului: în ochii paşoptiştilor, „romanţul nu are nume bun", cum scrie unul dintre primii traducători de romane de la noi. Ataşamentul lor faţă de altă formulă de proză este o piedică evidentă în calea acceptării romanului. Se ştie reacţia lui Russo la răspîndirea cărţilor lui Balzac, Soulié, Paul de Kock şi Hugo în rîndurile noblefii de a doua mînă, ca şi aceea a lui Ghica la voga foiletoanelor din perioada exilului său. Pînă şi Odobescu (e drept, cel mai devotat spiritului paşoptist dintre scriitorii generaţiei următoare) găsea că romanele lui Paul de Kock nu sînt recomandabile tinerelor fete, care, cu toate acestea, la noi şi aiurea, se dădeau în vînt după ele, cum vedem că se întîmplă bunăoară în romanul lui Turgheniev *Un cuib de nobili* (a cărui acţiune se petrece pe la 1842), cu majoritatea domnişoarelor din *le meilleur monde* a provinciei ruseşti. În plus, protecţionismul cultural instaurat de *Introducţia* la *Dacia literară* nu putea să nu fie şocat de valul de traduceri şi imitaţii, care, stăvilit cît de cît în deceniul 5 al secolului, „inundă ţara" (după expresia lui Grandea) în deceniile 6 şi 7. Îndată după revoluţie se produc însă, simultan, mai multe fenomene care favorizează schimbarea cîmpului cultural: o nouă cerere determină o nouă ofertă. Principalele schimbări, sistematizate de Paul Cornea (1966, p. 61 şi urm.), sînt următoarele trei: pierderea controlului de către generaţia care făcuse revoluţia, ai cărei lideri se află între 1848 şi 1865 în exil; nevoia sporită de divertisment a unui public decepţionat socialmente şi care se refugiază în imaginaţie; prefacerea cărţii într-o marfă, ghidată în drumul ei spre cititor de jaloane preponderent economice. N-are de ce să ne mire, în aceste condiţii, „tendinţa" de „sincronizare cu Europa", semnalată de acelaşi comentator, la capătul

---

* *Istoria critică a literaturii române*, ediţia a II-a, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1997, pp. 287-305.

numeroaselor sale tabele statistice, şi care constă în succesul considerabil de care încep să se bucure acum şi la noi romanele populare în formula Sue-Féval-Paul de Kock, avînd în Balzac marele model subconştient. Traducerilor tot mai numeroase de după 1850 li se adaugă imitaţiile cu mijloace locale. Gusturile claselor mijlocii triumfă în sfîrşit, după ce o vreme fuseseră contracarate de spiritul critic paşoptist. Generaţia postpaşoptistă se face purtătoarea noului gust literar. Avem, în definitiv, în această izbîndă, un tipic fenomen de contra cultură, datorat modificării sistemului de producere şi de legitimare a bunurilor simbolice şi intrării în criză a cîmpului literar tradiţional. În Franţa, s-a vorbit chiar de o „literatură industrială", care ar evidenţia „tirania publicului" semiinstruit al cabinetelor de lectură (Anne-Marie Thiesse, în antologia Gheorghiu, 1988, p. 181 şi urm.). Nici la noi lucrurile nu stau cu totul altfel. Originea romanului românesc aceasta este şi n-are rost să imaginăm procese genetice complexe, aşa cum face Anton Cosma (1985, pp. 39-73), convins că romanul nostru este rezultatul unor „deformări succesive ale Povestirii", care, la rîndul ei, s-a identificat în literatura mai veche cu epica populară, letopiseţele, jurnalele de călătorie, memoriile şi celelalte. Cum anume s-a înfăptuit metamorfoza, autorul nu spune limpede. Iar afirmaţia lui că romanul are o geneză permanentă şi multiplă seamănă cu aceea a darwiniştilor de odinioară care-şi închipuiau că maimuţele se metamorfozează necontenit în oameni. Fapt este că nici unul din genurile existente la noi înainte de 1840 nu s-a putut transforma în roman, dacă excludem metamorfoze de felul celei sugerate de Brunetière (şi în care astăzi nu mai crede nimeni) prin care oraţiile funebre ale lui Bossuet s-ar fi reîncarnat în poemele lirice ale lui Hugo. Atît momentul apariţiei, cît şi formula primului nostru roman (extrem de rapid închegată, ceea ce măreşte probabilitatea unui model învecinat) se explică perfect în condiţiile de după 1848.

Încercînd să clasificăm principalele titluri altfel decît tematic (cum s-a făcut de obicei), observăm un lucru trecut cu vederea şi anume suprapunerea a două serii stilistice distincte : una care continuă în linii mari proza paşoptistă (vechea nuvelă istorică şi sentimentală a lui Asachi şi Negruzzi, memorialistica etc.) şi alta care constă în autohtonizarea romanului popular franţuzesc. Între aceste serii există mai degrabă incompatibilităţi decît similitudini, căci ele reflectă concepţii şi nivele estetice complet diferite. Romanul postpaşoptist nu este, aşadar, omogen. Între 1845 şi 1865 se tipăresc în jur de douăzeci de opere pe care specialiştii le-au inclus în

Scanned with CamScanner

categoria romanului. Pe lista „primelor romane" alcătuită de exemplu de Ştefan Cazimir (1984, pp. 189-190), care conţine 18 titluri, trebuie adăugate romanul anonim *Catastihul amorului* şi *La gura sobei*, descoperit ulterior de D. Bălăeţ, şi eventual *Radul VII de la Afumaţi*, descoperit de Paul Cornea (1966, p. 250 şi urm.), menţionat acesta de Cazimir doar într-o notă de subsol, ca „scriere românească prin adopţiune", deoarece a fost scrisă de francezul H. Buvelot şi tradusă de S. Andronic, situaţie însă asemănătoare cu a altor opere din epocă incluse, ele, în lista romanelor. Cazimir şi alţii au ridicat obiecţii la considerarea drept romane şi a altora dintre operele cu pricina, fără să insiste. Discuţia merită să fie reluată cu argumente stilistice, pentru a învedera că eterogenitatea primului nostru roman este rodul suprapunerii a două paradigme de proză. E greu de apreciat că o operă este sau nu roman (Paul Cornea citează pe un anonim care scria în *Propăşirea* din 1844 că numele de roman „se dă la compunerile cu întindere mai mare decît nuvelele", *op. cit., ibid.*). În mod vădit însă, problema devine interesantă critic dacă, în loc să ne preocupăm de tăierea de pe listă a unor titluri, vom încerca să argumentăm paralelismul stilistic pe care l-am semnalat. Mai ales că în multe din respectivele scrieri indiciile sînt contradictorii şi trebuie să admitem că ele se comportă ca şi cum ar asculta concomitent de exigenţele ambelor paradigme. Scrieri precum *Elvira sau amorul făr' de sfîrşit*, *Radul VII*, *Logofătul Baptişte Veleli* de V. Alexandrescu-Urechiă, *Serile de toamnă la ţară* de Alecu Cantacuzino, prietenul şi corespondentul lui Alecsandri, continuă maniera nuvelei clasice (Boccaccio, Cervantes), deşi nu mai sînt, ele, cu adevărat nişte nuvele. Aparţin, e drept, unor autori cultivaţi, deloc naivi şi zugrăvesc o lume de ţărani, răzeşi sau boieri în modalitatea adesea costumbristă, dar sînt deja impregnate de spiritul romanului popular (senzaţional, mister etc.) Cam toate sînt scrieri amfibii, dacă le pot numi aşa, în care se observă cu claritate tranziţia de la standardele de proză ale generaţiei paşoptiste la acelea ale postpaşoptismului. Primul nostru roman este romantic în fibra lui intimă, dar tot mai deosebit de proza pe care au cultivat-o scriitorii romantici de imediat după 1840. De curînd, Dan Mănucă (1988) a încercat să demonstreze că aceste dintîi romane ar „resuscita simbolistica rustică" şi ar avea în „bonus pastor" un model central (p. 38). Din păcate, el explică foarte confuz în ce constă aşa-zisul model. E totuşi posibil ca cel puţin unele din romanele anilor '50, care menţin tematica şi subiectele predilecte ale paşoptismului, să fie examinate prin această prismă. După

Scanned with CamScanner

1860, cînd încep să apară romanele de mistere propriu-zise şi se limpezeşte noua formulă a genului, teza lui Mănucă nu mai are obiect. Se pune întrebarea dacă are vreo raţiune delimitarea operată de critic, şi anume deceniul 6. În realitate, romanul nostru de început îşi face apariţia într-un răstimp care nu se suprapune peste deceniul cu pricina şi nu se vede motivul pentru care am considera că 1860 reprezintă limita superioară. Un loc aparte se cuvine romanelor lui Bolintineanu. Şi în ele se remarcă amestecul sentimentalului cu popularul. Totodată, ruptura de structurile *novellei* vechi este clară. Avem în ele primele producţii ale noului gen, cap de serie pentru viitorul nostru roman psihologic, al individului, aşa cum romanele populare vor fi pentru cel social, al „gloatei". De aici, rolul lor istoric. Cu adevărat şi caracteristică pentru romantismul postpaşoptist este mai ales formula romanului de mistere, şi acesta înfăţişează societatea în mod mitic şi tendenţios. Conflictul nu angajează figuri umane concrete şi istoriceşte valabile, ci eroi exponenţiali, încarnări ale unor principii religioase şi etice. Jean Tortel scrie în legătură cu romanul popular francez: „Car cet univers, le seul qui soit posé en l'absence de tout univers intérieur, est uniquement considéré comme celui de l'éternel combat du bien et du mal" (*Histoire des littératures*, vol. 3, 1963, p. 190). Mitologia creată de acest roman popular este asemănătoare cu a basmelor, în primul rînd din pricina maniheismului şi a *happy-end*-ului, dar totodată prin identitatea unor motive (*Les chevaliers du trésor* ai lui Féval sînt varianta capitalistă a hoţilor lui Ali-Baba, posedînd un „sesam" prin care au acces la o „ascunzătoare" plină de fabuloase bogăţii şi restul). Mentalitatea cititorului acestor romane nu se deosebeşte de a adolescentului îndrăgostit de *Winettou*. Există în ele (în ale lui Sue, dar şi în ale lui Balzac) o foarte clară teză socială. Cum spunea Anne-Marie Thiesse (*loc. cit.*, pp. 188-189), „sub influenţa creştinismului social, este elaborată o reprezentare mesianică a scriitorului, nou Christ, prieten al proletarilor" şi se urmăreşte „educarea publicului înstărit" în favoarea „chestiunii sociale". Ideea îi trecuse prin cap lui Kogălniceanu, dar el avea prea mult spirit critic ca să se poată încredinţa unei mitologii aşa de copilăreşti. Mediile zugrăvite în romanul popular diferă şi ele de ale prozei paşoptiste (sau a epigonilor ei): eroii se recrutează dintre lumpeni, declasaţi, hoţi, prostituate, ocnaşi, mică negustorime, cîrciumari, suburbiile avînd firește un *pendant* în clasele de sus, de unde provine de obicei figura mitică probabil cea mai caracteristică, alături de „copilul pierdut", şi anume „filantropul",

Scanned with CamScanner

binefăcătorul bogat, adesea interesat şi amînat de cauze obscure (colonelul Bozzo de la Féval ori monseniorul Rudolph de la Sue). Procedeele derivă toate din necesitatea ilustrării tezei: senzaţionalul, suspansul (creat şi de tehnica publicării în foileton), realismul grotesc, ideologia populistă şi utopică, misterele, melodrama etc. O bună definiţie a dat mai de mult acestui roman Dinu Pillat (1978, p. 78 şi urm.). E lesne de observat că între romanul popular postpaşoptist şi proza mai veche a paşoptiştilor funcţionează un număr de opoziţii semnificative: ficţiune *vs.* memorialistică (biografism); popular *vs.* elitar; naivitate *vs.* spirit critic; kitsch *vs.* autentic; urban şi străin *vs.* rural şi local; *romanţ vs. novella*. Aşa cum am arătat, trecerea nu se realizează dintr-o dată şi nici complet, suprapunerea stilurilor fiind curentă între 1845 şi 1865, memorialismul rămînînd verde şi viguros chiar şi după consumarea atracţiei pentru romanesc. Epoca junimistă va riposta la nivelul scăzut al romanului popular şi la retorica lui emfatică şi lacrimogenă, ceea ce va întîrzia evoluţia genului în deceniile următoare. Un control critic eficace, asemănător întrucîtva aceluia de pînă la revoluţie, nu va reuşi să curme producţia de romane mediocre, dar n-o va omologa estetic, lăsînd-o pentru totdeauna în umbră.

Despre *Elvira sau amorul făr' de sfîrşit* din 1845, cel dintîi „roman" descoperit pînă astăzi, Paul Cornea a spus, pe bună dreptate şi de la început, că este „debitoare povestirii, «novellei», în sensul lui Cervantes" (1974, p. 125). Numai printr-o licenţă critică putem considera această modică scriere primul nostru roman. Aproape nimic n-o deosebeşte de, bunăoară, aceea dintre nuvelele veneţiene ale lui Negri a cărei acţiune se petrece la... Napoli, dacă nu locul însuşi unde necunoscutul autor al *Elvirei* o plasează pe a lui, şi anume în Spania. Tonul însuşi este al nuvelei vechi, cu atmosfera ei apropiată de a basmului („Pîn'a nu ajunge tînăra copilă încă în vîrsta potrivită de măritat, începură din toate părţile peţitorii să se-ntreacă care mai de care mai 'nainte s-o ceară de la părinţi etc.", ediţia 1845, p. 4). Deşi Ştefan Cazimir s-a amuzat să extragă unele pasaje involuntar umoristice (1984, p. 197), trebuie spus că, dacă o comparăm cu performanţele în materie de mai tîrziu ale unor Boerescu sau Baronzi, *Elvira* ni se pare scrisă cu acurateţe. Este o istorie de iubire şi de adulter, cu sfîrşit tragic, ca şi *Elena* lui Bolintineanu. Deşi avînd atîţia peţitori, Elvira nu nimereşte bine în căsătorie, căci Raimund, neguţătorul toledan, este gelos şi o închide în casă cu cheia de cîte ori pleacă în călătorie.

Scanned with CamScanner

Continuarea este în acelaşi spirit pe care-l ştim din vechea povestire pasională: „Trei ani petrecu Elvira aşa (...), pe cînd Don Alfons Durvil, unul din cei mai însemnaţi ai oraşului Toledo, zărind-o de mai multe ori pîn' la fereastră şi din întîmplare întîlnind-o d-aproape, într-una din zile la o ţeremonie bisericească (...), i se răpi inima..." (p. 5). Acest Alfons e un bărbat frumos şi vesel, de abia însurat. El trimite noii stăpîne a sufletului lui scrisori pătimaşe, obţinînd pînă la urmă încuviinţarea de a o vedea. Cu ajutorul unei chei copiate după cele bune, aflate în posesia soţului gelos, el pătrunde în camera Elvirei, într-o noapte întunecoasă şi tăcută, tocmai cînd clopotul din turnul oraşului bate ora unu. Urmează obişnuitele peripeţii, Don Alfons furînd-o pe Elvira şi fiind o vreme fericiţi. Fac călări o excursie montană (topos romantic prin excelenţă, atît în proză, cît şi în poezie) şi petrec astfel în aşteptarea dublului divorţ, care însă li se refuză de către autoritatea religioasă. Elvira se sinucide, iar Don Alfons dispare fără urmă, precum Conrad al lui Byron după moartea Medorei. Cu numai două personaje importante şi cu un conflict care izvorăşte din ideea predestinării tragice, acest „mic uvraj (scriere) romantic după fantasie", cum îl califică autorul necunoscut în prefaţă, a fost scris „cu toată lipsa de cuvinte ce mulţi o dau că are limba română" (şi Dinicu gîndea la fel, două decenii mai devreme) şi „cu toate greutăţile ştiinţelor ş-ale regulelor ce se cer pentru asemenea uvrajuri" (p. V), adică în scopul de a demonstra că se poate.

Amestecul de stiluri bate în schimb la ochi în *Omul muntelui* din 1858, semnat *DOAMNA L.*, dar scris de Vasile Alexandrescu-Urechiă împreună cu Marie Boucher (sau mai degrabă scris de aceasta din urmă în franceză şi tradus de Urechiă). Debutul este acela din întreg romanul postbalzacian: „Pe la 9 ore ale uneia din acele seri de vară frumoase şi înstelate, precum numai în Rumânia le poate găsi cineva, ieşea din Iaşi o cărucioară de poştă cu patru cai..." (ediţia 1858, p. 5). Personajele aparţin lumii bune moldoveneşti, între ele fiind o prinţesă, dar şi o guvernantă franţuzoaică, precum atîtea în micile romane sadoveniene. Fraza arată inteligenţă şi chiar fineţe în observaţiile despre oameni, lucruri deloc în spiritul noului roman popular, care este foarte grosolan la capitolul psihologie. „La o femeie ca Matilda, amorul moare cu stima", citim de pildă la pagina 17. Despre altcineva ni se spune că avea o ambiţie pe care „o ascundea cu îngrijire sub o sfială ce adesea semăna mai mult cu o mizantropie biloasă decît cu

Scanned with CamScanner

modestia unui june carele nu se cunoaşte încă" (p. 18). Acest june bilos şi sărac aspiră a lua de soţie pe o fată de boier, în casa căreia intrase printr-un prieten ce era rudă cu fata, şi comite imprudenţa de a se mărturisi acestuia. Are o surpriză foarte neplăcută, căci prietenul divulgă mamei ţinta junelui. Scena în care acesta este „pedepsit" indică, pe lîngă un enorm orgoliu de castă al aristocraţiei noastre de la 1850 (explicabil din unghiul guvernantei venetice Marie Boucher), şi o incontestabilă subtilitate psihologică, foarte rară în romanele epocii:

„Cînd intră în salon, îl primiră fără cea mai mică salutare, îl lăsară în picioare şi cocoana se uită la dînsul cu nişte ochi a cărora neomenie nimine n-o poate descrie. Dimitrie simţi sudoarea curgîndu-i pe frunte, urechile-i ţiuiră, ş-abia auzi întrebarea ce-i făcu muma Roxandri.

– Domnule Petrene, îi zise ea, apăsînd asupra numelui, ca s-arate mai mult întunecimea lui, nepotul meu mi-a spus că doreşti voia mea spre a te însoţi cu Roxandra. Ţi-o dau bucuros şi cu toată inima.

Junele se deşteptă tresărind. Crezu c-auzise rău şi se uită cu ochi încremeniţi la cocoana ce sta întinsă pe canapea.

Ea asemenea îl privea c-un surîs ciudat.

– Ei bine! adăugă ea, pentru cînd nunta?

Dumitru, nefiind în stare a-nţelege ce cursă crudă ascundea aceste cuvinte dulci, şi orbit de patima lui, căzu la picioarele boeresii, îi luă mîna ş-o sărută făr'a putea rosti nici un cuvînt. Cocoana rîzînd adăugă:

– Voi vedea această căsătorie cu mare plăcere. Pentru cînd vrei să otărîm nunta? Roxandra este o fată de minune pe care o iubesc mult, ş-aş voi să fac ceva pentru nuntă.

– Doamna mea, răspunse în sfîrşit Dumitru cu sfială, cu cer nimic, sînt destul de fericit a dobîndi mîna ei.

– Dar ea n-are nimic, cînd am luat-o în casă, biata copilă n-avea nici cămaşă pe dînsa.

– Cînd ai luat-o în casă! repetă Petreanu, aţintind asupra cocoanii ochii săi încremeniţi.

– Negreşit, cînd am luat-o în casă, nu vorbeşti de Roxandra, slujnica mea?" (pp. 19-20).

Este aici, înainte de *Elena*, stilul analitic al viitorului nostru roman psihologic (Duiliu Zamfirescu), dar la 1858 nici un romancier din generaţia

Scanned with CamScanner

postpaşoptistă nu scria aşa. *Ciocoii* lui Filimon se află cu mult sub acest nivel de comprehensiune a sufletescului. În *Omul muntelui*, cu toate clişeele romantismului popular în formare (în special acelea legate de limbajul ochilor sau al gesturilor, care este totdeauna făţiş, sau acela provenind din obiceiul autorilor de a fi *prea* expliciţi, anticipînd asupra unor reacţii), ne aflăm încă aproape de ideologia şi de motivele unui Alecu Russo. Aşa-numitul om al muntelui este un revoluţionar şi un proscris, care trăieşte printre ţărani şi ciobani şi le vorbeşte acestora „de trecutul lor, de drepturile lor, de suferinţele lor" (p. 49). Cînd un grup de boieri face rituala excursie în munţi, după tiparul introdus deja de Jean Jacques Rousseau în *La nouvelle Héloïse*, toată lumea asistă la serbări ţărăneşti, ascultă cîntece şi balade ori descoperă legende a căror origine ar fi romană. Pe Ceahlău se află un paraclis, care are o istorie ciudată. Omul muntelui caută s-o atragă pe Matilda, guvernanta franceză, alături de el în viaţa liberă a muntenilor. Opoziţia dintre natură şi civilizaţie de la Sadoveanu este toată în cuvintele pe care Hora (aşa se numeşte omul muntelui) le adresează Matildei cu acest prilej: „Ce aştepţi de la dînşii? de ce să-ţi pară rău? de palaturile lor? de zidurile lor zugrăvite? de culoarele strălucitoare a tapeturilor lor? Crede-mă, bolta cerului e mai mare şi mai frumoasă încă; soarele nostru, luna noastră amoroasă şi stelile noastre schinteietoare preţuiesc mai mult decît lumînările lustrurilor lor dorate; şi nimic nu se potriveşte acestui tapet de muşchi presemănat de flori, ce picioarele noastre calcă dimineaţa" (p. 108). Pînă şi din aceste puţine extrase se poate remarca înrudirea cu proza paşoptiştilor, cu nostalgiile lui Russo, cu patima lor de specificităţi arhaice. Dar, desigur, romanul Mariei Boucher cuprinde întorsături senzaţionale ale acţiunii, suspans, violenţe şi tot acel romanesc de care noua proză nu duce lipsă.

Asupra talentului de povestitor şi memorialist al lui **Alecu Cantacuzino** a atras atenţia de mult N. Iorga, regretînd că *Serile de toamnă la ţară* au rămas neisprăvite. Convenţia nuvelistică o domină şi aici net pe aceea romanescă. Atunci cînd naratorul, „un moldovean curat ce sînt din neam în neam", portretizează în şătrarul Ion Criţă „un tip din vremea lui Ipsilant, un om care au văzut pe Moldova noastră îmbrăcată cu şlic şi cu giubea" (ediţia 1973, pp. 30-31), ne vine o adiere din stilul amintirilor încă nescrise ale lui Ghica şi Sion. Şătrarul pomenit deplînge stricarea vremurilor întocmai ca Russo, iar disputa lui cu naratorul ne-o evocă pe aceea din

Tainele inimei: „Iară cărţile au stricat lumea şi gata!", exclamă, într-un acces de antivoltairianism, acest bătrîn şi pitoresc boier. Structura *Serilor* e aceea a povestirii în ramă sau a povestirii în povestire. *Mise-en scena* este chiar de povestire voiculesciană tîrzie:

„Moşneagul mă asculta cu ironia în ochi şi cu un zîmbet de îndoială pe buze. Şirul ideilor mele şi a lor pornire se făcuseră serioase; zioa era ploioasă; noaptea căzuse şi lapoviţa bătea cu urgie în geamurile salonului; acoperămîntul casei se clătina de furtună şi răsuna de gemetele vîntului de nord, care vîjîia prin hornurile zidirei. Nu mă simţiam nici eu destul de bine în minutul de faţă, nici destul de convins, o mărturisesc, ca să intru în luptă cu un aşa îndărătnic reprezentant al trecutului, un bătrîn pe a cărui minte, sănătoasă şi firească, argumentele mele adunate cu o scolastică sistemă curgea ca apa de pe lişiţă. Am cercat deci a mă coborî de pe tribuna serioasă de campion a propăşirei şi a intra în cîmpul mai vesel şi mai înflorit a romanului; sărind de pe jîlţul meu şi, oprindu-mă cu braţele crucişe dinaintea bătrînului, i-am zis din senin:

– Iubit-ai vreodată, moşule? Abiè însă rostii aceste cuvinte, şi se prefăcu pe loc înfăţişarea şătrarului. Fără ca să-şi schimbe poziţia, ironicul zîmbet ce se giuca pe buzele lui se şterse, zbîrciturile feţei se netezirâ, focul giuneţei începu a scînteie în ochii săi şi o nerăbdare voioasă se arătă în toate mişcările sale. Chiar mătăniile, ce le ţinea de chiostec în mînă, începură a se mişca şi a desina în aer un cerc mai viu şi mai viu, pînă cînd, lepădîndu-le pe masă deodată, el se sculă drept în picioare ca un tînăr de 25 de ani şi atunce înţelesei că şătrariul avea de gînd să vorbească de trecutul lui cu o neobişnuită verdeaţă" (pp. 41-42).

Încă şi mai evident este, lucru observat de majoritatea comentatorilor, sadovenismul micii scrieri. Povestirea se opreşte şi se reia după şartul din *Hanu Ancuţei* („Dacă vroieşti, ţ-oi spune toate de la început; aprinde-ţi dar ciubucul; să pun şi eu două lemne în foc şi pe urmă voi începe halimaoa mea din vremea trecută... Urîtă şi pogană vreme au mai fost!..." (p. 45). Storojăştiul, unde şătrariul a copilărit, seamănă ca două picături de apă cu paradisurile naturale şi sociale din romanele lui Sadoveanu, iar portretul are deja stereotipiile acestuia, fie în pozitiv („Trăia bine şi cu îndestulare şi fără grijă; caii îi erau cai, vitele, vite. Mai bun pescar nu era pe toată întinderea Prutului, nici nu se afla mai bun puşcaş în tot ocolul, decît Criţă", p. 47), fie în negativ („Eu mă uitam cu pumnii strînşi în faţa omului şi nu-mi plăcea căutătura lui; eram cam steclită, ochiul lui

Scanned with CamScanner

nu se unia cu alt ochi, cum se uneşte gînd şi gînd cînd unul şi altul au de mamă: inimă. Nu mă pricepèm de ce el îmi făcea o asemenè întipărire; poate că eream în inimă o presimţire, că adecă cunoştinţa aceasta nu ne va fi cu priinţă..." p. 52). Acţiunea însăşi, nu prea complicată, ar putea fi crezută ca făcînd parte din scrierile istorice sadoveniene. Iată: un răzăş şi fiul lui pornesc, în pofida presimţirilor rele ale tînărului, la drum spre Iaşi ca să rezolve o veche istorie cu încălcare de hotare. Se întovărăşesc cu Belè, tretilogofătul al cărui portret l-am reprodus, în care tatăl îşi pune unele nădejdi de ajutor. La han, unde petrec noaptea, băiatul trage cu urechea şi se dumireşte că Belè are o înţelegere anumită cu un soţ. Discuţia, şoptită, dintre cei doi are deja savoarea limbii moldoveneşti aşa cum o va lucra Sadoveanu („În poziţia mea, nene Grigori, nu pot arunca mînica peste umăr – replica un glas amorţit ceva mai tare – şi nu pot ca să-i făgăduiesc de toate, nu sînt de capul meu şi trebuie să aduc pe cine ştie la gîndul nostru, trebuie spoială cam groasă, cam boierească, dar poate tot ca să culeg ceva şi eu, ce zici?", pp. 66-67). Cînd eroii noştri ajung la Iaşi, vodă Ipsilanti tocmai face o vizită la Mitropolie de Sf. Dumitru, minuţios şi sugestiv prezentată, de data aceasta în cel mai bun stil Ghica. O lucrătură a lui Belè (presimţirea se adevereşte) îi duce pe răzăş şi pe fiu-său la agie, unde stînd ei arestaţi, tatăl are ocazia de a spune o povestire cu Orheianu, de pe vremea năvălirilor tătăreşti, plină de parfum eroic. Aici se întrerupe micul roman al lui Alecu Cantacuzino, o piesă rară a prozei noastre din secolul al XIX-lea, mai apropiat de memorialiştii contemporani, ca Sadoveanu şi de Voiculescu, decît de romanele de după 1850 imediat.

Combinaţia de stiluri şi tranziţia de la proza paşoptistă la aceea post-paşoptistă sînt indenegabile pînă şi în *Misterele din Bucureşti* al lui **I.M. Bujoreanu**, cel dintîi roman cu titlu împrumutat de la francezi, unde însă deşi avem ca şi la Cantacuzino, mai multe povestiri într-o singură ramă, spiritul romanului popular triumfă în cele din urmă. Dintre aceste naraţiuni, spuse de un tînăr boier fratelui său întors de la studii în străinătate, două aparţin tipului „novellei" vechi (*Zoe*, *Manoil*), iar a treia romanului de mistere, cu clientela lui caracteristică. (Merită o clipă de atenţie însuşi cadrul: facem cunoştinţă cu cei doi fraţi Lungeanu, aflaţi în drum spre moşia părintească, unde vor avea ocazia să afle de abuzurile unui arendaş, să constate la preotul satului lipsa de simţ religios şi să cunune pe o fată sărmană, înzestrînd-o, cu feciorul unui ţăran înstărit.

Scanned with CamScanner

Iată, în germene, nu numai primele romane din seria Comăneştenilor, dar şi o mulţime de accente presămănătoriste.) Întîia dintre aceste două nuvele sentimentale are în centru o femeie care şi-a lăsat bărbatul, pe moşierul Nodreanu, fugind cu un amant, un ţigan ticălos şi cartofor, pe nume Negreanu, care făcuse şi ocnă pentru crimă. Negreanu îl omoară pe bărbatul femeii, care le luase urma, şi ajunge a doua oară la ocnă, în timp ce soţia necredincioasă se călugăreşte. Fraţii Lungeanu o întîlnesc pe călugăriţă, împreună cu o alta, ale cărei întîmplări constituie subiectul povestirii următoare. Aceasta fusese o destrăbălată. Avînd o fată şi un băiat, îi pierde pe amîndoi: fata îi moare din pricina unui avort (după ce fusese sedusă de un tînăr boier), iar băiatul ajunge la închisoare, ucigînd în duel pe amantul surorii sale. Aceste adulteruri, seduceri, abandonuri şi dueluri formează materia vechii povestiri, deşi ele nu lipsesc din romanele lui Hugo şi Paul de Kock. Noutatea o aduce abia cea de a treia istorisire, în care ne întîlnim cu o lume întrucîtva diferită: aceea a răufăcătorilor de profesie, inspiraţi direct din Sue şi Féval, care comit crimele cu uşurinţa cu care beau apă. Adevăratul roman de mistere, adică senzaţional, „negru" şi tezist, acesta este, şi el diferă destul de mult de melodrama deja clasică a generaţiei anterioare. La un bal, Alexandru Dăngescu, fiu al unui boier foarte bogat (şi frate al celui ucis în naraţiunea precedentă: iată şi revenirea personajelor după modelul balzacian), cunoaşte pe Maria, fata cuminte a unui cojocar de treabă, de care se îndrăgosteşte. Avem aici un prim indiciu al mentalităţii caracteristice în romanul popular: distanţa socială e suprimată de puterea sentimentelor. În *Misterele Parisului* al lui Sue, monseniorul Rudolph, principele unui oarecare stăţuleţ german, trăieşte incognito la Paris, pătrunzînd în mediile cele mai dubioase, fără a-şi trăda identitatea, vorbind perfect argoul, bătîndu-se ca un hamal din Hale etc. Invers, personaje trăite în aceste medii se descurcă perfect şi în saloane. Ideea este că oricine se poate înălţa peste clasa lui şi trăi la un loc cu oricine. Nu ar exista alte bariere între clase decît acelea de ordin pecuniar, firește. Educaţia, comportarea, limbajul, totul se poate „recupera". Tatăl lui Alexandru (spre a reveni la Bujoreanu) este un bătrîn ticălos şi stricat, care, ajutat de omul lui de încredere (acelaşi ţigan infernal, cum i-a zis Călinescu, din episodul cu Modreanu, pe care acum îl cheamă Neagu şi a fost scos de Dăngescu de la ocnă), aduce la el pe o tînără şi, dîndu-i opium ca s-o adoarmă, are neşansa ca fata să moară prin accident. Neagu lucrează mînă în mînă cu moaşa Sultana, formînd un cuplu de nemernici asemeni

Scanned with CamScanner

celui dintre Învăţător şi Cucuvaie din romanul lui Sue (ca să nu mai spun că metoda cu opiumul tot de acolo e împrumutată: aşa o violează notarul Ferrand pe Louise Morel). Ca să scape de victimă, el o aruncă pe fată noaptea pe o stradă, unde o găseşte cojocarul, tatăl Mariei. Ancheta poliţistă, manipulată de Dăngescu, îl scoate vinovat pe cojocar, care moare la închisoare de supărare. Ni se dau o scenă de tribunal, foarte vie, „realistă" (pe care Bujoreanu a dramatizat-o în *Judecata lui Brînduş*), şi una de la ocnă, în care condamnaţii se învaţă unii pe alţii diferite tertipuri. Totul vine din modelul franţuzesc, dar Bujoreanu localizează cu talent. Alexandru descoperă că tatăl lui e vinovat de moartea cojocarului, dar, înainte de a putea face ceva, o pierde şi pe Maria (pe care Neagu o atrage într-o cursă, îi dă, fireşte, opium, şi o batjocoreşte). Bătrînul boier, care-şi otrăveşte fiul, se căieşte la urmă, omoară pe Neagu şi se sinucide. Hecatomba aceasta de cadavre e demnă de primul nostru roman propriu-zis de mistere, care, mediocru fiind, nu e deloc dezastruos.

De o nulitate artistică perfectă este în schimb *Misterele Bucureştilor* al lui **George Baronzi**, scris cam tot atunci de unul dintre cei mai harnici şi mai netalentaţi autori ai vremii. Motivaţia ficţiunii sale, Baronzi ne-o dă într-o prefaţă foarte pretenţioasă, dar corespunzînd gustului de moment al cititorilor de romane populare: „Descoperirea mai multor fapte însemnate ce s-au petrecut în capitală, adese neştiute de unii, abia cunoscute de alţii, neînregistrate încă de nimine, descrierea unor caractere originali, penetrarea moravurilor şi obiceiurilor ale diferitelor clasi din societatea noastră, explicarea unor localităţi remarcabile prin însemnătatea lor istorică, iacă obiectul principal ce şi-a propus autorul a trata în scrisoarea sa. Expunere acestor subiecte în cadrul cel desfătător al unui romanţ, dupe maniera romanţurilor moderni, cu ţesătura intrigei cerută de acest ram al literaturei, iaca forma ce s-a crezut de cuviinţă a se da acestei opere" (ediţia 1862-1863, p. 3). Să nu se spună că Baronzi nu ştia ce face! Începînd naraţiunea lui ca Sue-Balzac („Pe o noapte noroasă din toamna anului 1855, un om trecea repede pe o străduşoară care dă în strada cea mare a Belvederei etc.", *idem*, p. 7), Baronzi se prinde singur în mrejele unui subiect inextricabil, plin de inconsecvenţe şi total pueril. Îl relatez (foarte succint, de altfel) numai pentru că el este caracteristic în cel mai înalt grad pentru tipul ca atare de roman. Un oarecare Frederic Orsin (care-şi mai zice şi maiorul sau baronul Orosin) a ucis cîndva, în Ardeal, pe timpul

Scanned with CamScanner

revoluţiei de la 1848-1849, pe colonelul Oros Silvani, de a cărui soţie era îndrăgostit. Orsin posedă un document compromiţător pentru Telma, fiica Silvanilor, care o acuză de a fi pricinuit moartea căpitanului de gardă Henric Durstall, nepot al prinţului de W. Numele arată, pe lîngă oarecare arbitrar, valabil în cazul tuturor romancierilor populari de la noi ca şi de aiurea, influenţa *Misterelor Londrei* ale lui Féval, de unde se şi copiază o descriere a Angliei. Orsin află că Telma este în Bucureşti, deghizată în bărbat (şi numindu-se prin inversarea literelor Amlet), în căutarea mamei ei, văduva colonelului, de care tot soiul de aventuri o separaseră în anii scurşi de la revoluţie. Telma se adresează, ca să-şi găsească mama, lui Danibal, în grija căruia Silvani o lăsase murind şi pe care fata îl iubeşte şi astăzi, însă Danibal, însurat cu Dalila cea fermecătoare şi vicleană, e mereu cu un pas în urma combinaţiilor infernale ale lui Orsin. Acesta reuşeşte să ajungă primul la Antistela (acesta e numele văduvei lui Silvani), pe care o răpeşte şi o sechestrează într-o „subpămîntă" (să-l fi citit pe Baronzi autorul romanului în patru părţi *Pîlnia şi Stamate*?), de felul celei care se află sub cîrciuma lui Braţ-Roşu în romanul lui Sue. Între timp, Amlet (Telma) e arestat ca revoluţionar maghiar şi-şi întîlneşte mama în închisoare, dar pentru scurt timp, căci Orsin îi separă din nou. Condamnaţii de la Curtea-Arsă vorbesc în argou: „Ş-apoi cînd o veni gagiul cu merindele, o bună mardeală, smulge-i spală-varza şi caro!" (*idem*, p. 131). Aceasta vrea să însemne: „Cînd va veni temnicerul cu mîncarea, îi tragi o bătaie bună, îi smulgi sabia şi fugi". Însuşi autorul ne indică echivalenţele (cam la fel cum, în *Elvira*, ni se dădeau în paranteză cuvinte slavone curente pentru mai rarele latinisme folosite, sau în *Omul muntelui*, expresiile franceze corespunzătoare unora româneşti de a căror circulaţie în publicul lor autorii se îndoiesc). Se întîmplă şi alte peripeţii, din ce în ce mai fără sens. Orsin (care a trecut şi el prin subpămîntă, dar a scăpat în mod neexplicabil), caută acum o comoară ce ar fi rămas de la Silvani, după procedeul din *Cărăbuşul de aur* al lui Poe. Romanul n-are propriu vorbind final. Volumul al treilea din 1864 este fără legătură cu primele două şi nu se ştie de ce poartă acelaşi titlu. Singura scenă de oarecare interes literar din tot romanul este aceea în care Amlet ascultă conversaţia unor oameni simpli, la care a nimerit căutîndu-şi mama. Pe cît de false sînt în general dialogurile (la Bujoreanu erau mult mai fireşti), acesta, între o femeie bătrînă, incapabilă a ţine şirul celor spuse, şi soţul ei, care o aduce la subiect, este neaşteptat de autentic:

„– Mai bine decît să-i împuiezi urechile cu atîtea fleacuri ce-i înşiri, spune-i dacă şti ceva despre acea femeie, căci d-lui pentru dînsa a venit; are să-i dea o scrisoare; zise Andrei Biloiu.

– Aşa! şi nu mi-ai spus. Poate de la vr'un copil al ei?

– Da, de la fiia sa. Are să se întoarcă curînd acasă, zise Amlet.

– Să se întoarcă! Dumnezeu s-o întoarcă, mamă, zise femeia c-un suspin.

– Ce vrei să zici? întrebă Amlet perindu-i faţa şi tremurînd pe văzute.

– Tocmai vream să spui, respunse bătrîna, făr'a observa astă dată efectul ce-l făcuse prin vorbele ei din urmă asupra acelui june. Tocmai vream să spuiu a treia nefericire ce s-a întîmplat în casa noastră de cînd aceste pieze rele de păsări au căzut pe urechile noastre. Odinioară m-am dus pînă la o vecină... Preoteasa Dumitrana îşi mărită pe fiiă-sa, adaose ea adresînd aste vorbe soţului ei.

– Aşa! zise soţul cu mirare, se mărită Lenuţa.

– D-abia merge pe doisprezece ani... o broască de copil... sufletul meu!

– Şi pe cine iea? întrebă Andrei Biloiu.

– Iea pe... cum să-ţi spuiu... e ofiţer la poliţie... zi-i pe nume... nepotul băcanului din colţ. Of! i-am uitat numele" (pp. 79-80).

Cu zece ani înainte, *Hoţii şi hagiul* lui **Al. Pelimon** era la fel de rudimentar. În acest roman din 1853 avem de fapt prima încercare de a zugrăvi marginile marelui oraş şi pe locuitorii lor, care, întocmiţi în bande, dau tot soiul de lovituri. Ni se indică şi „breslele" acestor hoţi, care sînt potlogari (furi de cai), pungaşi de uliţă, jefuitori de biserici şi plastografi (dacă scoatem din discuţie pe haiducii „care ies la drumuri prin păduri", ediţia 1853, p. 38). Ei se strîng în taverna lui kir Panait, „baş tractirgiu cîrciumar", „un om gros şi scurt ca un burduf de untdelemn", care ţine stabilimentul deschis de dimineaţă, pentru un rînd de oameni, pînă la miezul nopţii, pentru alt rînd, „care se numesc pungaşi sau copiii dracului" (*idem*, p. 37). Călcat deseori de comisar, kir Panait scapă mereu basma curată. Taverna lui o copiază întocmai pe aceea de la începutul *Misterelor Parisului* în care Rudolph îşi întîlneşte, fără să ştie cine e, propria fiică. Povestea e simpluţă şi confuză. Un negustor înstărit, hangiu pe deasupra, are o fată frumoasă, pe Lefterica, pe care ar vrea s-o dea după cel mai bogat negustor din Scutari, dar care iubeşte pe Costache, băiat de treabă, însă nenorocos şi falit. Situaţia este cea din comediile

Scanned with CamScanner

matrimoniale ale lui Hasdeu şi ale altora. Nu se înţelege prea bine de ce ajunge Stîngu, căpetenia hoţilor care se adună la kir Panait, să-şi ofere lui Costache serviciile, împrumutîndu-i bani şi punînd la cale răpirea Lefterică. Hoţul vorbeşte aşa: „Satana nu domneşte atîta întindere precît poate domni geniul meu. Este un geniu legat de destinaţia mea, care trebuie să-mi înfăţişeze totdeauna prezentul şi toată întinderea-i să-mi prezică viitorul" (*idem*, p. 42). El e un filantrop în felul lui. E meşter în deghizări, om înstărit şi geniu al răului, avînd un clar model în Învăţătorul din *Misterele Parisului*. Are un cuţit în cizma stîngă şi la gît un talisman. Alt clişeu este acela al copilului pierdut şi regăsit: Costache se dovedeşte fiul unei nobile femei, care, din umbră, i-a purtat mereu de grijă şi care, la urmă, se decide să-l recunoască. Nici o piedică nu mai e deci în calea căsătoriei lui Costache cu fata hangiului. Pelimon, ca şi Baronzi, a mai scris o groază de cărţi, la fel de proaste, între care lista lui Cazimir mai reţine *Bucur, istoria fundării Bucureştilor*, amestec de istorie şi ficţiune, cu multe scene romaneşti de răpite, travesti şi crimă.

Amestecul de istorie şi de ficţiune (dacă mai putem vorbi, dincolo de cadrul de epocă în care se situează acţiunea, de vreo valabilitate istorică) ne întîmpină în *Aldo şi Aminta sau bandiţii* de **C. Boerescu**, pe tiparul de la Pelimon. Personajele nu mai sînt însă hoţi, ci haiduci, şi ne aflăm în amurgul domniilor fanariote. În fond, e vorba de primul nostru roman haiducesc, înainte de cele ale lui N.D. Popescu, P. Macri şi Ilie Ighel de pe la 1900. Autorul a citit cu siguranţă pe Byron. Stilul este înspăimîntător, pompos şi ridicol. În fruntea bandei se află Brav. La rîndul său, Aldo ne este înfăţişat ca un tînăr palid şi melancolic, „secretar al lui Brav, spaima nemicilor, geniul trupei şi speranţa Căpitanului său" (ediţia 1855, p. 12). „Adevărat fiu al durerii", el luptă alături de un slujitor bătrîn care e „martirul Calamităţii şi al Esperienţei", Lăsînd casă, avere, iubită, Aldo „fu cel dintîi care înălţă stindardele tricolore înălţate de Brav" (*idem*, p. 14). Şi tot aşa mai departe. Subiectul este cu neputinţă de povestit, întrecîndu-l în incoerenţă, dacă se poate crede asta, pe al romanului lui Baronzi. În afară că Aldo, Aminta (iubita părăsită şi regăsită), Brav şi Bătrînul mor unul după altul şi de unele reminiscenţe din *Corsarul* lui Byron (cîntecul Amintei ne aminteşte de acela al Medorei etc.), nimic nu e clar în desfăşurarea acţiunii. Fundalul este reconstituit fără cea mai elementară documentaţie istorică. Dacă scenele istorice ale lui Odobescu

Scanned with CamScanner

sau *Ursita* lui Hasdeu continuă, prin spirit critic şi istoric, tradiţia nuvelei lui Negruzzi, *Aldo* şi *Aminta*, contemporană cu ele, ilustrează degradarea informaţiei ştiinţifice şi a imaginaţiei, ea semănînd întrucîtva cu nuvelele lui Asachi.

Cel mai frumos dintre aceste romane este *Ciocoii vechi şi noi* al lui **Nicolae Filimon**, autor mai înainte al unor *Escursiuni în Germania meridională* doar aparent asemănătoare cu ale călătorilor noştri romantici, în fond un soi de *Baedeker* diletant şi autodidact, sec sub raportul artei, şi în care au fost incluse nuvelele vag stendhaliene despre Staaps şi Cipriani, doi carbonari candizi şi exaltaţi. Gloria postumă a *Ciocoilor* nu se explică atît prin meritele literare, cît prin şansa lui Filimon de a fi zugrăvit tipul social şi moral cel mai caracteristic şi obsedant atunci şi mai tîrziu. Într-un articol care lega *Cinquatenarul romanului românesc* de apariţia romanului lui Filimon, E. Lovinescu observa cu drept cuvînt că, dacă romanul naţional a ieşit „din brazda *Ciocoilor*", împrejurarea se datorează mai ales faptului că scriitorul a pictat în Păturică un ins activ, energic şi pozitiv, un „tip nou" adică, mult mai preţios pentru cunoaşterea socială decît intelectualii învinşi de care se vor arăta aşa de preocupaţi romancierii din jurul anului 1900 (*Critice*, 1920, pp. 42-45). În epocă, boemul lui Pantazi Ghica şi Don Juanul lui Radu Ionescu (ca, de altfel, gentilomul de mahala, tot un don Juan, din *Nenorocirile unui slujnicar*) sînt rudele mai mărunte ale ciocoiului şi de aceea mai fără posteritate. Dar fiecare din cei trei scriitori şi-a privit la fel eroul, ca pe un exponent al unei categorii, şi l-a prezentat cititorului mai întîi într-o introducere teoretică. E la toţi un mic pozitivism portretistic, care ar merita să fie raportat la fiziologiile generaţiei anterioare.. Noul portret îmbină detalierea vestimentară scumpă memorialiştilor de odinioară şi indicaţia fizionomică la modă în tot romanul de după Balzac. Prin cea dintîi latură, romanul lui Filimon a atras atenţia lui Ghica şi, redactîndu-şi după douăzeci de ani scrisorile, acesta a exploatat copios sursa oferită, fără măcar s-o declare totdeauna. Nici Sion nu va fi străin de *Ciocoii*, ca de altfel de romanul popular în genere, el reţinînd cu deosebire amestecul de documentar şi de romanesc. Nicăieri ca la Filimon nu se văd mai net în ţesătura prozei cele două tradiţii stilistice de la mijlocul veacului romantic, aceea a memorialistului paşoptist (epocă, locuri, obiceiuri, îmbrăcăminte etc.) şi aceea a romantismului balzacian şi popular (fizionomie, senzaţional, teză etc.). Ele se împletesc pînă şi în compoziţia

Scanned with CamScanner

romanului, care alternează capitolele documentare cu cele de ficţiune. Dar poate că proba cea mai elocventă este chiar prezentarea lui Dinu Păturică, în prima pagină a *Ciocoilor*, în care cele două paradigme stilistice fraternizează într-un mod frapant. În structura de *incipit* balzaciană, elementele documentare (referitoare aici îndeosebi la felul de a fi îmbrăcat al junelui postulant sărac şi provincial) se grefează pe un succint studiu fizionomic, care conţine sugestii preţioase legate de perspectivele de evoluţie socială ale unui mare ambiţios (le-am cules pe acestea din urmă cu litere cursive):

„Într-o dimineaţă din luna lui octombrie, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu faţa oacheşă, *ochi negri plini de viclenie, un nas drept şi cu vîrful cam ridicat în sus, ce indică ambiţiunea şi mîndria grosolană*, îmbrăcat cu un anteriu de şamalagea rupt în spate, cu caravani de pînză de casă văpsiţi cafeniu, încins cu o bucată de pînză cu marginile cusute în gherghef, cu picioarele goale băgate în nişte iminei de saftian, care fuseseră odată roşii, dar îşi pierduseră coloarea din cauza vechimei, la încingătoare cu nişte călimări colosale de alamă, în cap cu un cauc de şal, a cărui coloare nu se putea distinge din cauza peticelor de diferite materii cu care era cîrpit, şi purtînd ca veşmînt de căpetenie o fermenă de pambriu ca paiul grîului, căptuşit cu bogasiu roşu, un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stîlpii intrării şi *absorbit în nişte meditaţiuni care, reflectîndu-se în trăsurele feţei sale, lăsau să se vază pînă la evidenţă că gîndirea ce-l preocupa nu era decît planuri ambiţioase, ce închipuirea lui cea vie îi punea înainte, şi obstacolile ce întîmpina în realizarea lor*" (ediţia 1985, p. 13).

Tudor Vianu a atras atenţia asupra faptului că Filimon recurge, ca şi Ghica, la o „nomenclatură" menită a produce „culoare istorică", realismul său fiind aşadar limitat la o scriitură retorică şi polemică (*Arta prozatorilor români*, ed, cit. vol. 1, p. 78). Însă mi se pare că, punînd astfel problema, răsturnăm raportul real dintre vechi şi nou. Vechi la Filimon este stilul documentar şi erudit, pe care-l ştim din proza paşoptistă, în vreme ce noutatea (chiar dacă Negruzzi şi Ghica îi sînt superiori artistic) provine din stilul romanului popular şi constă în dublarea observaţiei social-morale de către aprecieri subiective ale faptelor. Romanul popular este cu desăvîrşire lipsit de obiectivitate. El nu ne dă de obicei fapte, ci interpretări ale lor. Este tendenţios şi „expresiv", nicidecum mimetic, realist. Naraţiunea se desfăşoară în permanenţă pe două planuri: unul al evenimentelor, al emoţiilor şi al însuşirilor fizice ale personajelor, altul al motivaţiilor şi

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

scopurilor aflate în spatele acestora. La Filimon apare chiar mai sistematic decît la alţii această înscriere a faptelor narate într-o paradigmă explicatoare. Ordinea este aceasta: evenimentul sau trăirea (1), aprecierea (2), explicaţia (3). „La aceste vorbe ale boierului, inima lui Dinu Păturică saltă de bucurie (1), şi avea şi mare dreptate (2) căci prin admiterea lui în serviciul postelnicului devenise proprietar pe prima literă a alfabetului fortunei (3)" (*idem*, p. 15). În felul acesta, nu numai ni se dezleagă automat, în timp ce sînt narate întîmplările, toate raţiunile care le stau la bază, dar se şi anticipează asupra desfăşurării ulterioare. Nu există în definitiv roman mai lipsit de mister decît aşa-zisul roman de mistere. Tendinţa principală pare a fi în el mai mult aceea de a ilustra convingeri abstracte decît de a crea fiinţe umane concrete. Maria, fata banului C., refuză căsătoria cu Tuzluc nu numaidecît fiindcă-i displace omul (ca Scatiu Tincuţei în *Viaţa la ţară*, dar fiindcă e venetic. Ea zice tatălui cu parapon patriotic: „Oare fiii boierilor pămînteni s-au stins din ţară?". Şi tatăl la rîndu-i tresare de orgoliu naţional: „Ura Mariei asupra grecului parvenit mulţumi foarte mult pe bătrîn" (*idem*, p. 21). Conflictul nu se dă între personaje, ci între noţiuni. Banul C. şi domnitorul se înfruntă ca *Românul şi Fanariotul*, cum spune chiar titlul unui capitol. Majoritatea titlurilor sunt, de altfel, proverbiale. Aceeaşi maximă claritate şi în expunerea educaţiei intelectuale a ciocoiului, deloc individualizată, dar foarte semnificativă: el studiază „cu băgare de seamă" „un tractat de fiziologie şi operile lui Machiavel", pînă cînd devine „stăpîn perfect pe arta ipocriziei şi a perfidiei" (*idem*, p. 38). Comentariul auctorial este întotdeauna cruţat de ambiguitate. Intrarea în scenă a unui personaj este net marcată: „Cînd acest şarpe veninat călca pragul casei fanariotului..." (*idem*, p. 36). Cu alte cuvinte, ştim din capul locului la ce să ne aşteptăm. După ce Tuzluc comunică lui Dinu faptul că va avea de aici înainte pe Duduca în pază, ciocoiul e cuprins de o bucurie teribilă. Autorul o numeşte „criză morală", dar nu e capabil s-o surprindă în mecanismul ei intim şi recurge la aprecierea comportamentului exterior. Păturică, aflăm, care a jucat tot timpul cît a stat înaintea stăpînului său „o scenă de tartufism", se simte „liber de povara simulării" de cum rămîne singur în camera sa, şi atunci „trăsăturile feţei sale luară un aspect straniu, ce lăsa să se zugrăvească uneori expresia unei nespuse bucurii de a-şi vedea împlinite dorinţele sale", deşi „cîteodată un nor de neîncredere în viitor schimba într-o clipă faţa fizionomiei sale, apoi iar cădea într-un fel de apatie, din care trecea cu

iuţeală la o fieroasă şi ameninţătoare veselie" (*idem*, pp. 41-42). Naivitatea acestei scrieturi auctoriale nu constă doar în caracterul făţiş (la propriu şi la figurat) al aprecierilor, dar şi în excesul de expresivitate.

Romanul popular înfăţişează, de altfel, un soi de triumf al expresivităţii directe şi facile. Însărcinat de către boier cu delicata misiune de a o păzi pe Duduca, Păturică îşi dă seama că s-a apropiat de scopul său. Scrie tocmai în acest moment tatălui său o epistolă, care conţine următoarea frază cheie: „Am oprit roata norocului; n-am să mă mai tem de nimic!" (*idem*, p. 43). Nu numai la nivel micro-textual este vizibilă paradigma, dar şi la acela macro-textual sau compoziţional. Pînă la urmă, întreg romanul este o paradigmă a măririi şi decăderii ambiţiosului. Roata norocului se învîrteşte o vreme în profitul protagonistului, apoi, deodată, pare a se înţepeni, pentru a o porni în sens contrar. Ascensiunii îi urmează prăbuşirea: tot aşa de nemotivată, în fond, tot aşa de vertiginoasă. Romanul nu e interesat de a face plauzibile circumstanţele concrete de ordin social sau sufletesc: el urmăreşte să ilustreze, prin înălţarea şi căderea lui Păturică, o moralitate din categoria crimă şi pedeapsă. Descrierea societăţii, de care romancierii populari fac atîta caz, este doar decorul baroc şi pitoresc al acestei moralităţi fundamentale. Romanul nu trăieşte din observaţia nemijlocită, realistă, a unui destin, ci din aprecierea explicită a exemplarităţii lui. Şi, ca să aibă putere de exemplu, faptele trebuie să fie ordonate de un criteriu: de aici provin polarizarea compoziţională (la un capăt, norocul, la altul, nenorocul) şi maniheismul caracterologic (de o parte, ticăloşii ca Tuzluc, Păturică, Duduca, Costea Chiorul, de alta, merituoşii ca Banul C., Maria, Gheorghe). Finalul, cu întîlnirea cortegiilor, reprezintă apoteoza acestei viziuni duale şi simpliste în care se reflectă ideea mistic-fatalistă despre lume a lui Filimon (şi a tuturor romancierilor populari): o roată nevăzută mişcă soarta omului; o divinitate de esenţă morală reglează mecanismul social, echilibrînd binele şi răul, prin pedepsirea unuia şi răsplătirea altora; în sfîrşit, pentru ca acest lucru să fie posibil, lumea însăşi trebuie să aibă o structură simetrică. Am fi ispitiţi, o clipă, să luăm această faţă dublă a lumii (care, spaţial, apare cu maximă claritate în capitolele care descriu petrecerea de la Tuzluc şi spectacolul de teatru, unde stăpînii şi slugile se află la „etaje" diferite) drept reprezentarea unor forţe sociale în conflict. Însă, la o privire atentă, înţelegem că această etajare şi aşezare în oglindă a grupurilor sociale revelă acelaşi mecanism transcendent şi misterios, veritabil *deux ex machina*, prin care cei de jos

Scanned with CamScanner

iau cu brutalitate locul celor de sus şi apoi cad, pedepsiţi, la rîndul lor, de către alţii. Raporturile sociale înseşi ne apar astfel însufleţite de o idee etico-religioasă.

Nu încape îndoială că, începînd prin a-şi recomanda pe „boemul" său, **Pantazi Ghica** ascultă de un impuls similar (care e înainte de orice unul sociologic) cu al lui Filimon în cazul ciocoiului. Boemul este, în opinia sa, artistul liber, tînăr, voios şi fantast, opus burghezului strîngător şi preocupat exclusiv de ziua de mîine. „Oamenii prevăzători îmi fac efectul de orbi", scrie autorul în *Precuvîntarea* la *Un boem român* (ediţia 1860, p. 10) cu un calambur poate nu involuntar, adoptînd o atitudine critică pe care o întîlnim la mulţi intelectuali europeni de epocă, de la Flaubert la Baudelaire, ce constă în a respinge valorile pragmatice ale burgheziei în ascensiune şi a elogia spiritul detaşat de realitate al artistului. Cu aceasta trebuie să constatăm o oarecare îndepărtare de la problematica şi nivelul de comprehensiune al romanului popular. Pantazi Ghica, urmînd pe Murger, cum s-a arătat (întreaga chestiune este reluată în detaliu de Viorica Diaconescu, 1987, p. 209 şi urm.) şi tributar încă procedeelor romanului popular, îşi alege protagonistul dintr-o categorie nefrecventată de acesta. Paul, eroul, este un tînăr şi promiţător scriitor, primul nostru romancier care e totodată şi protagonist al romanului. El suferă de răul secolului, e cam bizar şi blazat, cum le stă bine descendenţilor byronianului Larra. „Eroul nostru nu e un erou de romanţ", scrie autorul însuşi (*idem*, p. 23), ştiindu-l neasemănător cu Păturică şi cu alţi eroi ai epocii, de pildă Manoil din a doua jumătate a romanului lui Bolintineanu. El este mai curînd un contemplativ şi un învins, ca Dan sau Neculai Manea, ilustrînd linia paralelă a tipologiei româneşti de la noi, multă vreme socotită nereprezentativă de către o critică atentă la indivizii energici şi profitori, şi reabilitată, abia în anii din urmă, dintr-un unghi inedit, de către Valeriu Cristea în *Alianţe literare*. „Dacă ne gîndim la marile creaţii ale romanului şi nuvelei româneşti, la Alexandru Lăpuşneanu, la Dinu Păturică, la Lică Sămădău, la Leiba Zibal şi la Gheorghe, la Ion, la personajele Hortensiei Papadat-Bengescu sau ale lui Zaharia Stancu, vom constata că «sentimentele înalte» erau şi mai sînt necesare eroului prozei noastre", scrie criticul (1977, pp. 389-390), referindu-se la faptul că unele dintre personajele dizgraţiate au o „plenitudine" sufletească şi morală care le lipseşte inşilor activi şi puşi pe căpătuire din privilegiata categorie opusă. Societatea

Scanned with CamScanner

nu e numai jungla în care Dinu Păturică şi Ion se luptă cu primejdiile, ea poate fi concepută şi într-o lumină mai blîndă, ca un loc unde armonia sau visurile desprinse din realitatea imediată să nu fie din principiu inacceptabile sau obiect de dispreţ. Paul al lui Pantazi Ghica nu e un fericit, dar e un artist şi, cel puţin virtual, el priveşte lucrurile dintr-o altă perspectivă decît pragmaticul Păturică. Vădit autobiografic, romanul zugrăveşte, în cîteva din paginile lui cele mai izbutite, viaţa boemă a studenţilor din Paris, cheltuitori şi veseli, înfruntînd cu umor sărăcia. Oricîte necazuri s-ar abate asupra lui Paul (şi care îl vor transforma într-un melancolic şi un dezabuzat), viaţa aceasta e privită cu multă simpatie şi fără încrîncenarea din romanele parvenirii. Sînt aici şi unele elemente uşoare de vodevil, într-o atmosferă fără cine ştie ce preocupări serioase, dar foarte agreabile. Cheltuindu-şi de obicei bursele din primele zile ale trimestrului, cei trei muşchetari (Denville, Vasilache şi Paul) trăiesc apoi cum se nimereşte, îmbrăcînd pe rînd aceeaşi cămaşă şi acelaşi costum de haine, celelalte fiind, se înţelege, amanetate. O scenă nostimă este chiar aceea în care aflînd ei exact în acelaşi moment că le-au sosit stipendiile la poştă, nu izbutesc să se decidă în ce ordine să îmbrace unicul costum şi să meargă să le ridice. O alta este aceea în care unul din tineri, citind concentrat scrisoarea de credit îndelung aşteptată şi, avînd el drept haină şi pantaloni o plapumă, se ciocneşte pe scările casei cu o damă, care, surprinsă la culme de bărbatul gol cu plapuma la spinare, o ia la goană rîzînd în hohote, fără ca măcar acesta să priceapă ce se întîmplă. În roman sînt şi cîteva *Reflecţiuni ale autorului*, în care Pantazi Ghica încearcă să-şi explice punctul de vedere asupra romanului în general. Acesta ar fi un „tablou al societăţii", un „critic al răului, al viţiului prejudiţielor" şi chiar „un studiu al vieţei" (*idem*, pp. 216-217). Nimic original, desigur. Mai interesant este tabloul literaturii româneşti contemporane înfăţişat, sub pretextul că Paul, eroul romanului, se instruieşte prin lecturi (dar cît de diferite de ale lui Păturică!), anticipînd „bilanţurile" lui Hasdeu şi Maiorescu. *Un boem român* n-are propriu-zis deznodămînt (*denuement*, zice autorul). În loc de asta, un amuzant dialog dintre autor şi un cititor mirat:

„– Unde e denuementul?

– Care denuement?

– Denuementul romanţului! În concluziune, ne-ai vorbit de necontestatele glorii ale ţării (...) Dar Paul ce s-a făcut?

– Paul?

– Da, Paul, eroul romanului: s-a spînzurat? a murit de durere? a plecat în pustii? Ce s-a făcut? Spune-mi, domnule, ce s-a făcut (...) Adică aşteptăm cu nerăbdare un denuement, oricare ar fi, dar să fie un denuement. Nu am văzut încă roman fără denuement" (*idem*, p. 344).

Cum se poate constata, problema operei deschise e veche şi tratarea glumeaţă a tehnicilor romaneşti nu l-a aşteptat pe Costache Olăreanu din *Ficţiune şi infanterie*.

De altfel, avem în 1865 şi un alt roman atent la această faţă a lucrurilor, încă şi mai surprinzător decît al lui Pantazi Ghica. E vorba de acela anonim, cu două titluri, descoperit de D. Bălăeţ şi editat de el în 1986: *Catastihul amorului* şi *La gura sobei*. Romanul se deschide cu o *Prefaţă care nu e prefaţă* (motivul însuşi al prefeţei romanelor pare a începe să se preteze la parodie), care conţine, ca şi epilogul la *Un boem român*, un dialog între autor şi „oaspeţii" săi (care nu sînt alţii decît Lenea, Imaginaţia, Raţiunea etc.) pe tema înseşi a scrierii romanului. „Aşezat înaintea unei mese, eu privesc cu un aer mulţumit un splendid soare care se joacă printre sticlele ferestrei mele" (ediţia 1986, p. 31). După acela de la Pantezi Ghica, iată un al doilea autor care se pune pe sine în scenă şi asta înainte chiar de a începe romanul, întocmai ca Cervantes în prologul de la *Don Quijote*. Mai mult încă: primul capitol se intitulează *Arta de a începe un roman* şi ne propune opt specimene din respectiva artă (stilul burghez, stilul istoric ş.c.l.) culese din scriitori străini, căci ai noştri n-ar fi vrednici deocamdată de citare. Iată o sugestivă codificare a *incipiturilor* romaneşti cu o sută de ani înaintea structuraliştilor francezi! Dar lucrurile merg şi mai departe pe această cale nepracticată încă de nimeni la mijlocul deceniului 7 al secolului trecut şi cu atît mai puţin de naivii autori de romane populare. În pană de subiecte şi bătut la cap de Raţiune să scrie în locul romanţului un *Tractat al Amorului*, autorul îşi ia pălăria şi bastonul şi coboară în stradă, unde întreabă la nimereală pe un birjar, pe un medic, pe un poet elegiac etc. „ce este amorul" (cam în felul în care proceda Panurge voind să afle dacă să se însoare ori nu) şi primeşte răspunsuri care reflectă, firesţe, mentalitatea fiecăruia dintre cei chestionaţi. Bancherul, de exemplu, afirmă că amorul este „cîteva mii de lei pe lună ca să-ţi întreţii metresa, fără să socoteşti cadourile" (*idem*, p. 48). (Calculul exact, dacă dorim, îl putem afla în romanul lui Pantazi Ghica, în capitolul *Reflecsiuni asupra amorului şi asupra femeilor*, în care sîntem informaţi că un bărbat

Scanned with CamScanner

n-are voie să fie amorezat, dacă nu posedă 1319 galbeni pe lună. La cursul lui 1860, se înţelege.) Neobţinînd nici o certitudine, autorul se întoarce acasă şi face cocoloş prima foaie din romanul său, azvîrlind-o la coş. El e convins că „epoca noastră negustorească" nu merită un tratat, ci cel mult o „carte" a dragostei, „dedicată oamenilor cari se ocupă a face bani", căci valorile la modă sînt de ordin pecuniar şi, ca să ajungă la Hero a lui, Alexandru ar trebui să treacă acum o gîrlă de şampanie, iar bandiţii romantici au devenit tapiţeri şi folosesc în loc de pistoale facturi neachitate. Spiritul antifilistin şi antiburghez este acelaşi din *Un boem român*. Dar ceea ce citim sub condeiul necunoscutului autor este de fapt primul nostru metaroman, străbunicul *Martorilor* de Mircea Ciobanu, şi totodată primul nostru roman parodic. Toată partea iniţială (aceea care răspunde de fapt la titlul *Catastihul amorului*) ilustrează în acest mod glumeţ mai multe feluri de proză şi de roman. Ceea ce editorul de astăzi a considerat a fi un grupaj de schiţe umoristice şi satirice, nelegat în mod esenţial de romanul propriu-zis din cea ce a doua parte (*La gura sobei*), este în fond o înşiruire de parodii ale unor stiluri de proză. Păstrînd proporţiile, este procedeul lui Joyce din *Ulisses*. Foarte semnificativ este chiar primul din aceste texte (capitolul al cincilea) în care ne este prezentat un oarecare Stavrache Cârcescu, provincial onorabil, avînd toate perspectivele să ajungă proprietar respectat la el în urbe, dacă nu s-ar fi apucat să citească romane. Dar întîmplîndu-i-se nenorocirea, a păţit ce a păţit Don Quijote, transformîndu-se într-un „martir al prozei", cum îl botează autorul, adică „luînd în serios frumoasele invenţiuni şi înaltele fantezii din *O mie şi una de nopţi* romaneşti" (*idem*, p. 56). Rezultatul? Stavrache începe a se comporta ca eroii de romane, vorbind singur (monologînd, cum s-ar zice), făcînd gesturile caracteristice („ochi ridicaţi în cer, mîna trecută de mai multe ori pe frunte") şi trăind pur şi simplu asemenea modelelor sale. Încercările de a seduce şi apoi de a răpi o femeie, un duel cu bărbatul acesteia, cheltuieli nesăbuite şi alte asemenea îl duc rapid la ruină pe bietul cititor, care renunţă în cele din urmă la a mai fi erou de roman şi se face toptangiu băcan, adică, în limbajul epocii următoare, angrosist. „Fanteziile costă scump", comentează cu umor autorul, fără să precizeze dacă se referă la acelea din viaţă sau la acelea din romane (*idem*, p. 60). Fiecare capitol este o astfel de parodie mai mult sau mai puţin reuşită. Dar, în acest caz, se cuvine apreciată mai ales intenţia. *Scene din viaţa rurală* este o proză caragialiană *avant la lettre*, tot aşa cum Popică şi Lăzărică la birt sînt

Scanned with CamScanner

specii de Lache şi Mache. *Şuviţă de păr* se subintitulează „roman realist", iar *Săptămîna unei inime*, „roman epistolar". Extrem de ingenioase sînt scrisorile, redactate la vîrste succesive de către personajul din *Scară amoroasă*, în care parodia limbajului romanului popular e aşa-zicînd în floare. Din nou, autorul îl presimte pe Caragiale: „Anghelul inimii mele! Dacă ai cunoaşte pîrjolul care mi-arde rinichii de cînd te-am văzut mi-ai plînge de milă etc." (*idem*, p. 107). Se vede bine că, acum, în 1865, în pragul „Junimii", se încheie epoca romanelor populare şi această încheiere conţine deja nota de şarjă pe care Caragiale o va introduce în parodiile sale la respectivele producţii. De altfel, după 1865, deşi romanele populare continuă să se publice, ele nu mai reţin pe istoricul literaturii, fiindcă, în condiţiile unei literaturi de nivel estetic ridicat, fenomenul ca atare nu mai prezintă decît cel mult un interes sociologic. Critica nu se mai ocupă de *Vlăsia sau ciocoii noi* ori de *Misterele românilor* ale lui Gr.H. Grandea cînd are a face cu proza lui Creangă, şi nici de romanele de haiduci ale lui N.D. Popescu, pe care Agârbiceanu şi Sadoveanu afirmă a le fi devorat în adolescenţa lor, cînd Slavici scrie *Mara*. Lucru oarecum curios, deşi foiletoanele gazetelor noastre de mare tiraj abundă în traduceri din Ponson du Terrail, G.F. Born ori Emile Gaboriau (urmaşii lui Sue şi Dumas), prea puţini autori români de astfel de opere mai pot fi identificaţi, în afara celor deja numiţi, în ultimul sfert al veacului. Spiritul junimist a instaurat în acest domeniu una din interdicţiile sale cele mai eficiente. Dar mai tîrziu, în epoca modernă, romanul popular (în toate variantele sale: de aventură, fantastic, poliţist, de anticipaţie, de mistere etc.) îşi va găsi calea spre inima scriitorilor (aceea spre inima cititorilor nefiindu-i, probabil, închisă niciodată), numărul celor atraşi de lumea şi de procedeele lui fiind foarte mare. Lista care urmează e departe de a fi completă: Cezar Petrescu (*Baletul mecanic* şi altele), Gib Mihăescu, Mateiu Caragiale, G. Călinescu, L. Rebreanu (*Adam şi Eva*, *Amîndoi*, *Jar*), Felix Aderca, M. Eliade, Oscar Lemnaru, Al. Philippide (*Îmbrăţişarea mortului*), Th. Constantin, M.H. Simionescu, L. Fulga, E. Barbu, Mircea Ciobanu, Mircea Cojocaru, Cristian Teodorescu.

A doua parte a romanului anonim ridică şi alte probleme decît prima, deşi începutul ei parodiază cu haz pe Balzac: „Într-o frumoasă dimineaţă... Eu crez, Domnul să mă ierte, că era într-o frumoasă seară... Dar, frumoasă dimineaţă sau frumoasă seară, asta nu face nimic: esenţialul este de a-şi începe cineva istoria mai ca toată lumea!" (*idem*, p. 132). Nu se poate ca

Scanned with CamScanner

acela care a enumerat savant stilurile de a începe un roman să se mai poată arăta acum inocent şi spontan. Subiectul din *La gura sobei* e complicat cu bună ştiinţă printr-o tehnică aproape sofisticată. Eroul, George, om de litere şi iubitor al lui Musset şi Keats, seamănă cu Paul. Fiind el un sceptic în materie de amor, încercă să lecuiască pe mai tînărul său prieten Alexandru de încrederea în femei, vorbindu-i preţ de o noapte despre eşecurile lui erotice. Metoda romancierului ar putea fi numită pretextualistă, într-atît seamănă cu unele din experimentele actuale. În loc să spună curat ce i s-a întîmplat, George dă cuvînt unor texte: memoriile unei fete moarte, scrisori, jurnale şi altele. Şi încă: în memoriile fetei se excerptează şi se comentează pagini dintr-un jurnal al lui George însuşi, care conţine la rîndul lui reproducerea exactă a unei confesiuni a unei a treia persoane (o fostă iubită). Ca la Olăreanu sau la M.H. Simionescu, plăcinta are mai multe foi, o poveste oglindindu-se în alta şi oglindind o a treia. Există apoi un personaj care n-are decît un rol strict naratologic, nefiind adică *referenţial*, ci *embrayeur* (după distincţiile moderne): atotştiutorul şi ubicuul Guţă, care ţine pe toţi la curent cu evenimentele, transcrie texte etc. Romanul se termină cu un text al lui George, transcris de Guţă, din care aflăm că protagonistul a ajuns între timp la Paris şi este îndrăgostit şi, fireşte, fericit, în pofida teoriilor proprii; în plus, a devenit scriitor (în interiorul ficţiunii, se înţelege), tocmai acum cînd a abandonat rolul naratorului. Această complexitate narativă (oricît de precară ar fi realizarea artistică) este fără termen de comparaţie în romanul nostru de dinainte de Camil Petrescu. Romancierii autenticităţii din anii '30 ai secolului XX vor descoperi pe cont propriu, şi după modele străine, elementele de jurnal şi spiritul erotic experimental din *La gura sobei*. George trece, ca şi un erou al lui Sebastian, prin braţele celor mai diverse femei, sincere, cochete, frivole, pasionate. Una dintre ele scrie într-un jurnal în stilul banal şi neglijent al lui Holban: „Oriunde mă duc fac mii de nebunii. Fericirea mă face să-mi placă plăcerile. Joc, cînt şi uneori scriu lui George; toate acestea amestecate cu suspine, cu priviri tandre şi cu rîsete zgomotoase. Unii-mi zic că sînt *uşuratică*: fără-ndoială, sînt, dar nu aşa cum cred ei. Am arepe cînd merg să găsesc pe George; atunci nu mai umblu pe picioarele mele. Cînd sînt la el, am obiceiul de a scotoci pretutindeni. N-o fac asta din gelozie, ştiu bine că George nu poate iubi vreo altă femeie decît pe mine, dar pipăi astfel oră cu oră, minut cu minut, existenţa scumpului meu poet" (*idem*, pp. 166-167).

Scanned with CamScanner

Cine să fie autorul acestei minunăţii de tehnică literară dintre toţi aceşti insipizi şi stupizi autori de romane populare de la mijlocul secolului trecut? Editorul de astăzi presupune pe criticul, esteticianul şi poetul Radu Ionescu. Dovezile lipsesc. Acestuia i s-a mai atribuit nu de mult, cu argumente mai solide însă, şi *Don Juanii de Bucureşti*, un roman neterminat din anii 1861-1862, pe care istoria literară mai veche îl considera a fi al lui Ion Ghica, iar G. Călinescu îl credea al fratelui acestuia, Pantazi. (În treacăt fie spus, autorul *Unui boem român* pare infinit mai plauzibil ca autor al *Catastihului amorului* şi *La gura sobei*, sub raportul temei şi al modalităţii metaromaneşti, decît al *Don Juanilor*!) *Don Juanii* şi *Catastihul* nu par deloc ieşite din acelaşi condei, iar între ele nu trec mai mult de trei ani ca să putem bănui o evoluţie.

Don Juanii de Bucureşti s-a publicat în *Independinţa*, unde a rămas uitat peste o sută de ani, însoţit de o scrisoare către redactor, care este, fără umbră de îndoială, cel mai temeinic gîndit şi mai bine scris studiu despre romanul românesc în raport cu societatea din cîte ne-au lăsat autorii secolului al XIX-lea şi în care autorii secolului XX (Ibrăileanu, Ralea, Călinescu, Camil) ar fi putut afla multe puncte de plecare:

„O societate şi, ca să vorbim despre noi, societatea română din zilele noastre, se prezintă unui observator sub mai multe feţe, cari, studiindu-se fiecare în parte, ar compune *Comedia sociale*, precum Balzac a fotografiat toată societatea franceză din secolul XIX în profundele sale romanţe cari compun nepieritorul monument grandios *Comedia umană*.

La noi, nimeni nu poate avea pretenţia de a ridica un aseminea monument, chiar în proporţiuni mai mici, potrivite cu societatea noastră. Un merit mai preţios este să cunoaştem ceea ce putem. Ne lipseşte civilizaţia Franciei, care creează în societate nouă trebuinţe, nouă obiceiuri, nouă credinţe, nouă caractere, nouă clase şi o mulţime de nouă patime, viţuri, lupte şi ambiţiuni, cari au proporţiunile mari ale civilizaţiei care le naşte; şi apoi, afară de acestea, trebuie să avem modestia a mărturisi că românilor le lipseşte geniul lui Balzac, şi studiile sale întinse, şi munca sa extraordinară şi neobosită, calităţi însemnate pe cari Balzac le-a avut pe toate şi prin cari a izbutit a crea o operă mare, colosală, în care o societate întreagă, întinsă, complectă, se mişcă, trăieşte, se luptă cu toate viţiurile şi virtuţile sale, cu toate nenumăratele sale tipuri şi caractere, cu toate măririle şi mizeriile civilizaţiei moderne.

Scanned with CamScanner

Dacă trebuie să credem că sîntem încă foarte departe de *Comedia umană* a lui Balzac, şi prin urmare de *Comedia sociale* a noastră, putem însă avea romanţe de obiceiuri care să ne reprezinte cîte o faţă numai a societăţii noastre, cîte unul numai din numeroasele tipuri cari vedem împrejurul nostru.

Englitera nu are o *Comedie umană*, dar are încîntătoarele romanţe de obiceiuri ale lui Thackeray şi Dickens, cari, cu un rar talent, c-o profundă observaţiune, c-un stil plin de viaţă, de mişcare şi de poezie, ne reprezintă scene şi caractere din viaţa societăţii engleze.

Romanţul şi drama în general domnesc în timpurile noastre toate celelalte expresiuni ale literaturei. Proza epică şi lirică sînt absorbite astăzi de romanţ şi dramă. Fondul este acelaşi, ca şi natura intimă a omului, dar formele s-au schimbat. Ceea ce era simplu la începutul societăţii, astăzi s-a complicat prin civilizaţie; viaţa nu mai este supusă unor fatalităţi neîmpăcate, care o condamna la cele mai crude suferinţe, sau norocului puternic care o strălucea prin fapte fabuloase. Oamenii nu se mai fac lesne eroi; eroii nu mai trec lesne între zei, şi zeii nu mai locuiesc Olimpul. Tigrii şi leii nu se mai îmblînzesc cu sunetele armonioase ale lirei lui Orfeu; şi rezbelul nu se mai face pentru răpirea unei Elene. Copilul, legănat şi uimit prin farmecul viselor, s-a făcut bărbat şi caută realitatea şi viaţa pozitivă (...)

Romanţul poate lua toate formele, ne poate spune tot, ne poate descrie tot. Faptele mari ale istoriei, sentimentele puternice ale sufletului, obiceiurile vieţii, romanţul cuprinde tot, exprimă tot. Unul caută dezvoltarea vieţei în studiul faptelor istorice, altul în analiza inimei omeneşti, cel din urmă în observarea obiceiurilor. Aceste trei forme se completează una pe alta şi formează istoria întreagă a societăţii.

Aici ni se prezintă o întrebare foarte naturală? Societate noastră română, în care trăim şi lucrăm, are tipuri şi obiceiuri a căror descriere să ne poată interesa şi fi folositoare? (...)

Mă voi mărgini a însemna numai un caracter general al societăţii noastre, şi cred atunci că fiecare va avea cîmpul întins care se deschide înaintea romanţului şi originalitatea ce poate dobîndi.

Oricine a observat, cît de puţin, viaţa noastră materială, a fost fără îndoială izbit de un mare contrast care există în puţine societăţi moderne. Acest contrast iese din luxul gusturilor, viaţa unei societăţi civilizate, în faţa mizeriei, înapoierii, greutăţilor unei societăţi primitive. Acest contrast

Scanned with CamScanner

din viaţa materială îl găsim şi mai pronunţat în viaţa morală şi intelectuală. Nu intru în amănunte, căci m-ar duce prea departe. Ce rezultă însă din acest mare contrast? O societate care se înşeală singură, silindu-se a se arăta în aparinţă ceea ce nu este în realitate; o stare ciudată, neînţeleasă, originală, în care găsim un amestec de civilizaţie şi barbarie, dar nu este nici civilizaţie, nici barbarie, şi în care nu vedem nici binele şi răul civilizaţiei, nici virtuţile şi instinctele sălbatice ale barbariei (...) Oricine poate dezvolta aceste obiceiuri generale, şi va vedea originalitatea sub care se prezintă societatea noastră în toate privinţele.

Izbit de această originalitate, m-am încercat a scrie un romanţ d-obiceiuri..." (ediţia 1974, pp. 317-320).

După două capitole care stabilesc notele caracteristice ale tipului don Juan şi ale societăţii din care el este luat, romanţul propriu-zis debutează cu un monolog vioi, urmat de portretul personajului care-l rosteşte, un soi de Rubempré, tot aşa cum cămătarul Colan, introdus şi el îndată în scenă, poate fi asemănat unui Gobsek mai balcanic-elocvent. Dacă Balzac este în mod cert modelul autorului (dar nu acela degradat prin E. Sue, ci autorul *Comediei umane* receptat la sursă), imaginea Bucureştiului de altădată cutreierat de Don Juani anticipează stilistic în chip aproape neverosimil romanul lui Mateiu Caragiale. Analogia, stabilită de M. Zaciu în 1957, a fost reluată tacit de majoritatea comentatorilor. Don Juanii lui Radu Ionescu, în număr de trei, ca şi craii lui Mateiu, merg în formaţie la tripoul lui Florian precum Craii la adevăraţii Arnoteni:

„Mîndri, veseli şi săritori, Colan, cel arătos, cu degetul cel mare atîrnat de tăietura giletei de la umăr şi cu capul în sus, mişcîndu-l la dreapta şi la stînga, Paloti, cu gherocul închis la piept şi cu mîinile în buzunarele de la spate, Gogor, cu pălăria cam într-o parte şi adus înainte, cu gherocul dat în lături la piept şi cu amîndouă degetele cele mari băgate în tăietura giletei de la subţioară, intrară cîte trei, unul după altul, vorbind, cîntînd şi rîzînd la Florian, unde mai multe persoane era strînse împregiurul unei mese. Nimic nu era mai pitoresc, mai bizar şi mai original decît grupa formată d-aceste persoane, cu deosebitele lor poziţiuni, costume, figure şi mişcări. Unii sta în picioare, ţiind într-o mînă adusă la piept şi cu alta întinsă pe masă; alţii şedea pe scaun, sau drepţi cu mînele sub masă şi cu ochii în jos, sau cu cotul pe masă, rezemîndu-şi capul pe masă şi cu alta întinsă pe masă, sau cu amîndouă coatele pe masă, şi ţiindu-şi fruntea cu mînele; unii iară stînd în picioare pe la spatele altora, plecîndu-se cîteodată

Scanned with CamScanner

spre masă, ridicîndu-se, făcînd cîţiva paşi în cameră şi întorcîndu-se iar la masă. Aceste persoane erau necontenit în mişcare, care cu capul, care cu mîinile, care cu picioarele, care cu toate împreună..." (*idem*, pp. 367-368).

Scriitura este sigură şi viguroasă. Nu putem să nu regretăm că autorul, cine o fi el, şi-a lăsat romanul neisprăvit. Ecoul său ar fi putut fi altul în tînărul gen literar care-şi căuta legitimitatea.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Romanul comic*

Recitesc, după mai bine de douăzeci de ani, *Cartea nunții* a lui G. Călinescu și încerc să-mi pun oarecare ordine în impresii. Un lucru mi se pare absolut sigur: partea cea mai rezistentă a romanului este aceea comică. La fel ca și în *Enigma Otiliei* sau în celelalte romane și nuvele, Călinescu este un romancier cu adevărat serios exact atunci cînd (avem unele indicii) nu se consideră ca atare; dimpotrivă, acolo unde vrea să fie grav cu tot dinadinsul, nu izbutește să fie decît emfatic. E de mirare cum s-a învîrtit critica, vreme de jumătate de secol, în jurul acestei proze fără să dea atenție (cu o excepție sau două) comicului irezistibil care se degajă din situații și din caractere, preferînd fatuitatea cam găunoasă a părților „serioase", din care transpare uneori o desuetă concepție despre roman.

Întrebarea e dacă autorul însuși avea habar, în pofida concepției, de tonul real al prozei lui. Cred mai degrabă contrariul. Nu trebuie să ne luăm după faptul că bunăoară despre *Cartea nunții* el afirmă că este „un exercițiu minor" ieșit din intenția „de a se recrea": în legătură cu celelalte opere în proză n-a mai repetat afirmația și n-a mai susținut a fi introdus conștient în ele „elemente de certă facilitate, în scopul petrecerii", deși acestea nu lipsesc, de pildă din *Scrinul negru*. Cea mai bună metodă de a-l face să ne spună cum își vede el romanul de debut este să-i urmărim „decupajul" din textele comentatorilor pe care ni-l oferă în *Istoria literaturii*. Se oprește la un fragment din articolul lui E. Lovinescu, în care se sublinia linia pur epică a subiectului și „accentul mistic" pus în „evocarea actului sexual în elementul lui generator", cu alte cuvinte, „capacitatea de a trece din real în planul simbolic", și la părerea lui Pompiliu Constantinescu, în care e vorba de contrastul, de esență lirică, de data asta, între bătrînele asexuate din casa cu molii și reprezentanții noului val, tinerii și sportivii Jim, Bobby și Vera. Vedem în această alegere a pasajelor critice cît de serios își privea Călinescu întîiul său copil legitim în genul epic (fiindcă *Viața lui Mihai Eminescu*, amintită în context, era un bastard).

---

* *Desenul din covor*, Editura Cartea Românească, 1988, pp. 152-156.

Cel mai drastic dintre criticii contemporani, Alexandru George, după ce, în *Semne şi repere*, reproşează pe bună dreptate lui G. Călinescu de a fi un retardat în raport cu proza anilor '30, aceea care, prin Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban şi... Gib Mihăescu, înnoia formula romanului nostru, remarcă „neseriozitatea" cu care e tratată nunta („cu mijloace de burlesc ieftin") şi regretă raritatea cîte „unui accent mai grav", care apare „în toată această zarvă", cum ar fi acela din paginile zbuciumului şi sinuciderii lui Silivestru. Se întreabă la urmă ce a vrut în definitiv autorul: să ilustreze o temă lucrată în dublu registru, să venereze iubirea eternă şi genuină? Ce a vrut Călinescu ştim din numeroasele lui intervenţii, dar asta nu ne lămureşte prea mult. E incontestabil că lui i-a scăpat, ca şi lui Alexandru George şi altor critici, faptul că romanul e valabil tocmai în latura comică, în tipologia şi limbajul caragialian (cu unele semnificative inovaţii) şi că, dacă el are vreun merit în ce priveşte tema anunţată în titlu, acesta constă în exploatarea ei din unghiul amintit, ca într-un savuros epitalam burlesc.

Să relevăm comicul unor episoade. Trebuie, mai întîi, să sărim peste întreg lungul capitol de început, care prea are înfăţişarea unui exerciţiu literar, mai ales în descrierea peisajului văzut de la fereastra trenului sau în portrete (al Verei). În plus, excesul de peisaj, de exterioritate, pare a scuti pe autor de observarea oamenilor din compartiment care, contrar poeticii lui clasiciste, nu-şi fac apariţia decît ca să tulbure reveriile cuplului alcătuit *ad-hoc* din Jim şi Vera cu o agresivitate exploatată caricatural de către autor. Spre deosebire de compartimentele de tren de la Caragiale sau de acela în care începe acţiunea din *Răscoala* lui Rebreanu, acesta călinescian e vid din punct de vedere moral. Întîile pagini ce ne reţin cu adevărat sînt acelea din al doilea capitol, în care autorul conspectează cîteva fraze din exprimarea oralei babe Chiva, fraze care ar fi avut şi mai mult haz dacă ar fi lipsit intenţia de apreciere critică. G. Călinescu nu se mărgineşte să transcrie felul de a vorbi al bătrînei servitoare, ci simte nevoia să-l comenteze în paranteză. Acest procedeu didactic ucide spontaneitatea. Călinescu procedează în fond ca Jim, eroul său, de departe personajul cel mai antipatic din carte, un Ioanide juvenil, şi cu atît mai caraghios, care pune note tuturor, judecîndu-şi semenii cu o maliţie de fanatic al ideii sale de viaţă şi care nu le acceptă nici ca titlu informativ pe ale celorlalţi.

Un capitol absolut remarcabil este acela intitulat *Masa celor zece*, lucrat cu ochi de comediograf, atent la stereotipia situaţiilor (zilnic toată populaţia casei cu molii întîrzie la masă şi zilnic ea exprimă cu voce tare

Scanned with CamScanner

aceeaşi mirare că ceasul arată ora pe care o arată), la fizionomii (portretele bătrînelor sînt încîntătoare prin cruzimea umorului), la felul de a mînca (pictat în tonalităţi groase, flamande) şi de a discuta. Pentru acest din urmă aspect, Dom Popescu e un personaj caragialian sută la sută. Originalitatea autorului e de semnalat în modul cum pune pe Silivestru Capitanovici să-şi exprime ura faţă de „moliile" din juru-i în cel mai îngrijit limbaj cu putinţă. Referindu-se, de exemplu, la Iaca, mătuşa „moliilor", el foloseşte, fără intenţie umoristică, o expresie pronunţat literară, care, într-o conversaţie la masă, are totuşi drept consecinţă cel mai fin umor: „Iaca n-a ştiut să strîngă bolovani în ladă după ce şi-a împărţit boarfele urmaşilor şi de aceea se usucă acum ca Keops în piramidă... Dumnezeu o pedepseşte să se zgîrcească de bătrîneţe într-o cutie veche; cu maţele făcute coarde de vioară, ca să vadă cu ochii ei pe fetele fetelor îmbătrînind în scufele ei".

Ironia nu lipseşte în general din contrastul celor două lumi care locuiesc în casele de pe strada Udricani. Jim are otomobil, dar, în absenţa lui din ţară, în caroserie şi-au făcut cuib orătăniile. Jim e un tînăr modern, gimnast şi spartan, la drăciile căruia privesc uluite pe ferestre toate babele. Cînd o aduce pe Vera în casă şi-şi amenajează o piscină (!) în curte, scandalul e în toi. După metoda lui, Călinescu îngroaşă vehement liniile. Dacă tentativele lui Jim de a-şi găsi o mireasă sînt în absolută nepotrivire cu firea pe care i-o doreşte autorul şi concepţia despre viaţă pe care o proclamă, încercarea eşuată a lui Silivestru de a-l imita, poeziile şi epistolele acestuia, perplexitatea care-l cuprinde cînd citeşte „oracolul" unei eleve sînt în schimb de un comic grotesc inegalabil. Comentatorii au crezut mereu că pasajele cu Silivestru fiind grave denotă un instinct al tragicului, cu atît mai demn de a fi revelat, cu cît e destul de rar în romanele lui Călinescu. În realitate, sumbrul Silivestru, sinucis din cauza sentimentului de ratare, nu e un personaj de tragedie, ci unul de comedie şi chiar de farsă, căruia romancierul are grijă să-i divulge (prin ochiul expert al lui Jim) naivele versuri de amor, ca şi limbajul caraghios al epistolelor cu scopuri matrimoniale.

Aproape nimic... serios nu putem reţine din pasajele consacrate căsătoriei lui Jim cu Vera, prilej nu atît de mistică înfăţişare a împrejurării procreatoare, cît de sentimentalisme puţintel ridicole. Chipul în care Jim o cere în căsătorie, „seducerea" mamei (destul de tinerică spre a fi sensibilă la farmecele virile ale lui Jim), călătoria de nuntă şi apoi vestirea graviditătii coboară considerabil nivelul romanului şi conţin o retorică aproape ieftină, neaşteptată pentru gustul educat al romancierului. Din

Scanned with CamScanner

păcate, cu excepţia titlului – *În patul meu noaptea am căutat pe cel ce iubeşte sufletul meu* – capitolul propriu-zis al nunţii n-are nici sare, nici piper, colecţionînd clişee legate de respectiva temă. E destul însă să fie creionat un motiv comic pentru ca totul să se schimbe şi imaginaţia portretistică s-o ia razna. Ca să meargă în casa miresei, „moliile" sînt obligate să iasă în stradă. Spectacolul este halucinant. Îmbrăcate cu rochii vechi de decenii, după o modă îngropată în revistele tinereţii lor, bătrînele se înşiruie în urma lui Dom Popescu, bine dispus şi cu melonul pe-o ureche, şi avînd ca încheietor de pluton pe Silivestru, mai sumbru decît un dricar. Toţi duc, firește, cadourile, extrase de prin lăzi şi cufere arhaice:

„După îndemnuri repetate, asistenţa se urni, aşezîndu-se de la început într-un pluton ordonat. Dom Popescu deschise convoiul, călcînd bine dispus cu melonul pe-o ureche, cu iataganul înfipt într-un buzunar şi cu pistoalele la sîn. După el, tanti Mali, la distanţă de un metru, ca în marile parade, îşi clătina bonetul şi ducea lin cele două clopote. După altă distanţă de un metru urmau două cîte două, monacal, Caterina cu Ghenca, Agepsina cu Magdalina şi Lisandrina cu Fira. Convoiul era în sfîrşit închis de sumbrul Silivestru".

În contrast cu asta, finalul, cu declaraţia de principiu a lui Jim despre rostul împreunării dintre bărbat şi femeie, este cam pompos şi fals poetic:

„– Vezi tu – zise el, mîngîind-o pe păr şi sărutînd-o – aci în viscerele tale este principiul universal al Facerii! Cîtă vreme tu vei rodi, universul există. Dintr-un astfel de uter au ieşit la facere aştri şi stelele, pămîntul şi natura. Dacă viscerele tale s-ar usca şi împreunarea noastră ar fi seacă, atunci o dată cu moartea noastră s-ar produce moartea virtuală a generaţiilor. Pămîntul s-ar răci şi zbîrci, stelele ar cădea la loc spre nucleele lor ca fulgii de cenuşă în vatră, scînteile lumii eterice s-ar strînge într-o singură flacără tremurată şi chircită, care la rîndul ei învinsă de gheţurile golurilor eterne s-ar încleia într-o zgură de neguri, restabilind întunericul fără margini şi fără sfîrşit".

Şi, ca tacîmul să fie complet, Călinescu o pune pe Vera să încheie romanul cu un gest de recunoştinţă care ar fi sublim, dacă n-ar fi...

„Vera îl privi cu cea mai profundă recunoştinţă şi întinzînd instictiv mîna spre sexul lui, şopti:

– Jim, te iubesc ca pe nimeni pe lume!... Te iubesc fiindcă tu m-ai rodit!"

Hotărît lucru, registrul comic convine romanului mult mai mult decît cel grav.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Povestirea şi romanul*

Există, probabil, puţine „instincte" mai vechi şi mai fundamental umane decît acela de a povesti. Omul este un animal care povesteşte şi singurul domesticit cu ajutorul povestirilor. Un cuvînt, repetat, ajunge ca să dresezi un cîine sau un cal. Ca să se lase vrăjit, omului îi trebuie un miez epic, relatarea unei întîmplări, o povestire. Dintotdeauna i-a plăcut să spună sau să asculte povestiri. Miturile şi basmele arhaice sînt în fond nişte povestiri, unde înlănţuirea de fapte joacă un rol mai mare decît fantasticul, decît povestea. În trecutul imemorial, bărbaţii întorşi de la vînătoare, de la pescuit sau din războaie, cu armele şi animalele lor, povesteau lucruri la fel de minunate ca acelea pe care le ascultau din gura femeilor, care-i aşteptaseră strînse în jurul focurilor, ţinîndu-şi copiii în preajmă şi pregătind bucatele. (Am citit o descriere asemănătoare în Elie Faure sau altcineva, nu mai ştiu, sau am visat-o.) Cu toţii aveau în permanenţă ceva de povestit. Copilăria omenirii se pierde în noaptea povestirilor, paradis uitat al speciei noastre. Amintirea lui transpare, ca o umbră nostalgică, în toate cărţile vechi, cum este pentru noi Biblia, fiecare colectivitate, continent sau insuliţă, avînd-o pe a sa. Povestirea este forma genuină a imaginaţiei umane. Prin ea, omul s-a opus realităţii, mai mult sau mai puţin conştient că o face. Căci unde începe povestirea, viaţa încetează sau, mai bine zis, este suspendată, pusă provizoriu în paranteză. În această privinţă, arabii au născocit acum un mileniu cel mai uimitor exemplu, *Halima*, care este prototipul universal al povestirii. Şahrazada spune, noapte de noapte, regelui Şahriar poveşti. De multă vreme s-a înţeles aceasta ca un simbol al artistului care, prin creaţie, îşi amînă moartea. Avînd-o în vedere pe Şahrazada, e perfect adevărat. Dar mi-ar place să privesc împrejurarea şi din unghiul lui Şahriar şi anume ca pe o expresie a imposibilităţii în care regele se află de a o ucide pe frumoasa fată: cît timp povesteşte, ea este cruţată, povestirea o protejează. Nu numai de o amînare a morţii ei e

---

* *O uşă abia întredeschisă*, Editura Cartea Românească, 1986, pp. 129-134.

aşadar vorba, ci şi de o suspendare a vieţii şi a voinţei regelui. O mie şi una de nopţi de dragoste n-ar fi putut face ceea ce au făcut o mie şi una de nopţi de poveste. Destinul a fost înşelat cu ajutorul povestirilor.

Această putere magică a povestirii se poate observa în toată literatura lumii. Nu cred că există popor care să nu aibă povestirile lui. Şi ce altceva decît nişte povestiri sînt epopeile homerice sau istoria despre Enghidu, cartea lui Iov, romanele cavalereşti şi parodiile lor, proza picarescă spaniolă şi cărţile populare din evul mediu românesc, *Don Quijote, Gulliver* şi *Întîmplări din lumea cărturarilor*? Timp de mii de ani, ingeniul povestirii a fundat proza diferitelor popoare tot aşa cum geniul liric le-a fundat poezia.

Povestirea presupune un lucru foarte simplu: un om istoriseşte o întîmplare reală sau imaginară, pe care alţi oameni o ascultă. Aceasta este situaţia originară. Unul povesteşte pentru mai mulţi. Niciodată invers. Totdeauna povestitorul este singur, iar ascultătorii mai mulţi. Să nu ne lăsăm înşelaţi de faptul că uneori, ca în *Decameron* ori ca în *Hanu-Ancuţei*, sînt mai mulţi povestitori: ei nu pot povesti decît pe rînd, fiecare spunînd, în definitiv, povestea lui. Povestirea înseamnă o unică gură şi numeroase urechi. E acesta un splendid principiu de economie, dacă vreţi, în care, în orice caz, gura povestitorului apare la fel de importantă ca şi urechile ascultătorilor. Povestirea vorbeşte *despre* ceva, ea nu arată nimic de-a dreptul. Se adresează prin urmare urechii, nu ochiului. E o artă a indirectului, a mediatului. Istorisirea despre realitate ţine loc de reprezentare sau de dovadă a realităţii. Povestitorul trebuie crezut pe cuvînt. El este neapărat creditabil. Dacă ne îndoim de cele auzite, povestirea piere. Aici este un soi de regulă a unităţii de perspectivă. Un unic povestitor înseamnă o unică şi necontroversată imagine a lumii. Comunitatea ascultătorilor de poveşti este una religioasă *sui-generis*. Sau, mai nimerit, una copilărească. Nu ştie cel mai bine copilul să asculte *cu gura căscată*? (Am înţeles totdeauna această expresie în două sensuri opuse: o dată ca o probă că ascultătorul tace, căci pentru a vorbi trebuie să poţi închide gura, şi o dată ca una că el este un virtual povestitor, gata să spună, cînd se iveşte ocazia, o poveste.) Poate ca aceasta să fie raţiunea pentru care povestirea merge oblu la esenţial: adică la acţiune, la întîmplarea semnificativă. Povestirea este întotdeauna o povestire a unor întîmplări. Ea nu analizează, nu descrie, nu portretizează, nu intră în detaliu psihologic. Faptele contează. Şi acestea (iată un ultim principiu) se înlănţuie după criteriul cunoscut sub numele

Scanned with CamScanner

post hoc, ergo propter hoc. L-am putea numi şi al identităţii dintre cauzalitate şi succesiune. În povestire, orice se întîmplă *după* ceva se întîmplă *din cauza* acelui ceva. Roland Barthes a studiat acest principiu într-un eseu al cărui titlu l-am uitat, dar din care îmi amintesc prima propoziţie: „Innombrables sont les récits du monde".

Aceasta fiind Povestirea, cu Romanul este o altă poveste. Majoritatea dintre noi, cînd ne referim la roman, avem în minte *Madame Bovary*, *Război şi pace* sau alte asemenea cărţi care reprezintă şi azi hrana favorită a cititorilor de pretutindeni. Romancieri prin excelenţă sînt consideraţi autori ca Balzac, Dostoievski sau Rebreanu. Există părerea, foarte răspîndită, că adevăratul romancier este altceva decît un povestitor. Această părere e o simplă prejudecată, dacă o raportăm la *Don Quijote* şi la celelalte romane menţionate cînd am discutat despre povestire ca esenţă a prozei, dar are o anumită îndreptăţire dacă ne restrîngem de exemplu la romanele secolului al XIX-lea. Cu mai multă precizie, e vorba de romanele apărute în Europa în ultimii două sute şi ceva de ani, imitate apoi de japonezi, de americani şi de alţii, pe baza cărora s-a constituit noţiunea curentă a genului. Şi e neîndoielnic că acest roman se deosebeşte radical, într-o privinţă, de toată proza de dinaintea lui, adică de acea proză care era o variaţie infinită a modelului povestirii, la şcoala căreia îşi făcuse el însuşi ucenicia: elev rebel, romanul descoperă că aceleaşi lucruri pot fi spuse nu numai relatîndu-le, povestindu-le, ci şi înfăţişîndu-le nemijlocit, reprezentîndu-le. Esenţa lui va fi de aici înainte una dramatică. De aceea ne va apărea deosebit de povestire, care este istorisire.

În *Căutările lui Averroes*, Borges ne oferă o parabolă remarcabilă pentru această idee. Un arab, pe numele lui Abulcasim, călătoreşte în China, unde asistă la un spectacol de teatru. La înapoiere, vrînd să spună ce a văzut, se loveşte de dificultatea că prietenii lui nu posedă noţiunea de teatru, ca toţi arabii epocii respective, cunoscînd doar proza şi poezia. Abulcasim alege exemplul familiar al *Adormiţilor din Efes* şi caută să sugereze o scenă pe care douăzeci de personaje reprezintă acţiunea povestirii. „Dar personajele acelea vorbeau?", întreabă Farah. „Firește că vorbeau", răspunde Abulcasim. „În cazul acesta, spune Farah, nu era nevoie de douăzeci de persoane. Un singur vorbitor poate relata orice lucru, oricît ar fi de complicat."

Cum se poate observa, Farah apără aici ideea povestirii pure, care nu are nevoie să reprezinte realitatea cu ajutorul mai multor personaje, unul

Scanned with CamScanner

singur fiindu-i de ajuns ca să relateze despre ea. Romanul realist din secolul trecut tocmai împotriva acestei recomandări a mers. El a dezvoltat partea de reprezentare, îngustînd-o pe aceea de relatare. A căpătat în acest fel un aspect dramatic. Sigur că există totdeauna în el un narator sau mai mulţi care povestesc: dar ei fac efortul de a se abstrage din naraţiune, de a lăsa situaţiile şi personajele să se exprime singure. Partea de istorisire se limitează în aceste romane la rolul servantei din teatrul burghez, care intră cu tava în salon. Naratorul povesteşte de obicei, în primele pagini, ca să ne pună în temă. Vine totdeauna, după acest preambul, un moment, al adevărului romanesc, în care el va spune: „O dată cu revărsatul zorilor, într-un compartiment de clasa a treia, se treziră aşezaţi faţă în faţă, lîngă aceeaşi fereastră, doi călători – amîndoi tineri, amîndoi modest îmbrăcaţi şi fără bagaje, amîndoi avînd o înfăţişare cu totul ieşită din comun şi, în sfîrşit, amîndoi dornici de a intra în vorbă". În *Idiotul* lui Dostoievski această frază este un fel de sfîrşit al uverturii: pe ea se ridică, dacă pot spune aşa, cortina. Ce a fost pînă la ea ţine de povestire; ce urmează ţine de roman. Mîşkin şi Rogojin îşi aruncă o privire şi intră în vorbă. Prezentarea personajelor s-a terminat, începe reprezentarea unei acţiuni. Toate romanele procedează aşa. Rolul povestirii nu se opreşte, desigur, la oficiul introductiv; elemente de povestire reapar din cînd în cînd, în interstiţiile romanului, dar dorinţa, visul autorului, este să apeleze cît mai puţin la relatare, folosind mai mult scena, dialogul, înfăţişarea directă a acţiunilor şi chiar a simţămintelor eroilor săi.

Principalele reguli ale povestirii clasice pe care romanul le încalcă sînt acelea ale economiei şi unităţii. Romanul este polifonic. A dovedit-o M. Bahtin. Nu mai avem de-a face în roman cu o unică voce, ci cu mai multe. Personajele se substituie povestitorului. Aparţinînd tradiţiei culte şi scrise, romanul nici nu mai e destinat să fie ascultat, ci citit. Cu alte cuvinte, pus sub ochii cuiva. Povestirea provenea din tradiţia orală a colectivităţilor omeneşti şi ea şi-a conservat pînă astăzi particularităţile legate de acest fapt, între care existenţa unei unice voci şi a numeroase urechi este cea mai importantă. Cititorul de romane, în singurătatea lecturii lui, aude, venind din toate colţurile lumii, vocile personajelor. Această polifonie deosebeşte fundamental romanul de povestire. Aici toţi vorbesc şi unul singur citeşte. Aceasta înseamnă şi o pluralitate de perspective. Naratorul povestirii nu era doar unic, ci şi incontestabil ca autoritate. În roman, creditul naratorului, fie el acela impersonal de la Tolstoi, e garantat

Scanned with CamScanner

de personaje. Naratorul e chiar mai puţin decît purtătorul lor de cuvînt. Face prezentările şi atît. Restul e treaba personajelor. Flaubert a numit această abţinere a naratorului „obiectivitate", iar Henry James, mai propriu, „dramatizare". Romanul a devenit un gen polifonic şi pluralist.

Aceasta este încă astăzi impresia curentă pe care ne-o lasă genul. S-au întîmplat totuşi unele lucruri care fac posibilă aprecierea că romanul se va reconcilia cu povestirea. Nu ştiu deocamdată prea multe despre asta. Dar se vede că „obiectivitatea" reprezentării, „dramatizarea" au condus, pe de o parte, la o excesivă relativizare, în care nici cel mai perspicace cititor nu se mai descurcă. Polifonia s-a transformat într-un labirint de voci interioare şi exterioare, ca în *Sub vulcan* al lui Lowry sau ca în *Casa verde* al lui Llosa. Pe de altă parte, ea a lăsat să se ofilească şi să piară din roman tocmai vocea umană. În *le nouveau roman* francez, lucrurile sînt privite din perspectiva rece şi indiferentă a unei camere de filmat. Din pluralismul iniţial al romanului a dispărut, paradoxal, perspectiva omului, singura capabilă să dea sens universului material de obiecte. E ciudat, dar James şi Flaubert, teoreticieni ai unei înfăţişări corecte şi nuanţate a lumii în roman, sînt de fapt precursorii lui Robbe-Grillet şi ai Nathaliei Sarraute: romanul „dramatic" de acum o sută de ani a devenit acea scenă, de pe care omul a fost evacuat prin reificare, din *noul roman* al deceniilor anterioare. Pulverizat, dezumanizat, labirintic şi ilizibil, romanul a început să pară tot mai des un Babel. Salvarea a venit de la abandonata, dispreţuita povestire. Sudamericanii s-au impus în roman în timpul din urmă tocmai prin capacitatea lor de a povesti. La fel şi ruşii. S-a reînnodat repede cu tradiţia, ce părea pierdută, a povestirii, populare şi naive, chiar dacă filosofice, ceea ce înseamnă că a fost redescoperită plăcerea de a spune şi de a asculta poveşti. A revenit naratorul, care s-a scuturat de praf şi a dat afară din scenă maldărul de obiecte nefolositoare. O emoţie copilărească îi stăpîneşte din nou pe toţi cei care pătrund în cercul miraculos al povestirii. Romanul redevine povestire: desigur, uneori ironică, intertextuală, dar cu atît mai savuroasă. Chemării lui Henry James, din *Jurnal*, cînd romanul se afla la apogeul divorţului său de povestire: „Dramatizează! Dramatizează!", i-am putea răspunde acum, cînd străvechiul menaj e pe cale să se refacă, printr-o alta: „Povesteşte! Povesteşte!".

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Cum se scrie un roman istoric*

Un răspuns la întrebarea din titlu ne dă Marguerite Yourcenar în *Carnetul de note* la *Memoriile lui Hadrian*, celebrul ei roman istoric (apărut de curînd în remarcabila traducere românească a lui Mihai Gramatopol). Autoarea avea vreo douăzeci de ani cînd a conceput prima formă a viitorului roman şi abia trecuse de douăzeci şi cinci cînd a renunţat, pentru o vreme, la proiectul ei. Scrisese, „în întregime sau în parte", mai multe variante, pe care însă le-a distrus. Nu ne spune ce a oprit-o atunci să încheie şi să publice romanul. Tinereţea? Ar fi de ştiut ce idee îşi putea face o tînără din secolul XX despre un bătrîn, aflat în pragul morţii, cu optsprezece veacuri mai înainte? O fată foarte cultivată, iubitoare de greacă, despre un împărat roman, filoelen şi el, foarte instruit şi rafinat? Prin 1927, citea şi sublinia corespondenţa lui Flaubert, în care mai tîrziu a regăsit această frază despre eroul ei: „Nemaiexistînd zei, iar Hristos neexistînd încă, de la Cicero la Marcus Aurelius a fost un răstimp în care, singur, doar omul a existat". Şi tot mai tîrziu a comentat-o în felul următor: „O mare parte din viaţa mea avea să se scurgă încercînd să definesc, apoi să zugrăvesc, pe acest om singur, legat dealtminteri de tot ce-l înconjoară". Prin 1934-1937 reîncepe lucrul la roman, care se compune acum dintr-o serie de dialoguri. Ceva nu merge: „Nu reuşeam să organizez acea lume văzută şi înţeleasă de un singur om". Vizitează de mai multe ori Grecia, locuind un timp acolo. Petrece dimineţi la Vila Hadriana şi seri în micile cafenele din jurul Olimpeionului. Încearcă să-şi imagineze ce înseamnă optsprezece secole: „Două duzini de perechi de mîini descărnate, vreo douăzeci şi cinci de bătrîni ar fi de ajuns spre a stabili un contact neîntrerupt între Hadrian şi noi". Cu ocazia unei şederi în Statele Unite face lecturi la Biblioteca Universităţii din Yale. Cîteva pasaje din roman redactate în aceşti ani au rămas şi se găsesc, modificate, în versiunea finală. Urmează o nouă renunţare, al cărei motiv este, de data aceasta,

---

* *Julien Green şi mătuşa mea*, Editura Cartea Românească, 1984, pp. 94-97.

foarte clar: „În tot cazul, eram prea tînără. Sînt cărţi la care nu trebuie să te încumeţi înainte de a trece de patruzeci de ani". Eforturile n-au fost totuşi de prisos: „Am avut nevoie de aceşti ani pentru a învăţa să calculez exact distanţele dintre împărat şi mine".

„Proiect abandonat din 1939 pînă în 1948", scrie mai departe autoarea *Carnetului*. Stabilindu-se în Statele Unite, la începutul războiului, lasă în Europa manuscrisul romanului şi cea mai mare parte a notelor. Ia cu sine doar o hartă a imperiului roman la moartea lui Hadrian şi profilul lui Antinous de la Muzeul arheologic din Florenţa, cumpărat în 1926. Rezumatele făcute la Yale trec şi ele oceanul, dat sînt sortite focului: în 1947, punîndu-şi ordine în hîrtii, Marguerite Yourcenar le crede inutile. Zece ani de pauză au şters şi ultimele urme. În 1948, primeşte din Elveţia, unde îl depozitase în timpul războiului, un cufăr plin de hîrtii şi de scrisori de familie: „Aruncam maşinal în foc schimbul de gînduri moarte cu Mariile, cu Franciscii, cu Paulii dispăruţi. Am desfăcut patru sau cinci foi dactilografiate: hîrtia îngălbenise. Am citit adresa: «Dragul meu Marc...» Marc... Despre ce prieten, despre ce iubit, despre ce rudă îndepărtată era vorba? Nu-mi aminteam de acel nume. Mi-au trebuit cîteva momente ca să-mi dau seama că Marc însemna acolo Marcus Aurelius şi că aveam sub ochi un fragment din manuscrisul dispărut. Din acea clipă a devenit imperioasă rescrierea cu orice preţ a acestei cărţi". Lada elveţiană nu-şi vărsase întreg conţinutul. În aceeaşi noapte, Marguerite Yourcenar reîntîlneşte şi alte vechi cunoştinţe: Dio Cassius şi *Istoria Augusta*, principalele izvoare pentru roman, îi apar deodată îmbogăţite de tot ceea ce lumea trăise în acel interval. Cronicile unui timp apus se pătează de reflexele şi de umbrele timpului prezent. „Odinioară mă gîndisem cu precădere la omul cultivat, la călător, la poet, la îndrăgostit; nimic din acestea nu se şterse, dar pentru prima dată întrevedeam conturîndu-se cu deosebită claritate, dintre toate ipostazele, pe cea mai oficială şi deopotrivă pe cea mai tainică, cea de împărat." Lucrul urmează acum susţinut şi repede. Atît scrisul, cît şi cercetările. *Carnetul* conţine mai ales ecourile încercării autoarei de a intra în pielea eroului ei, în al cărui nume va vorbi: „Cu un picior în erudiţie, cu celălalt în magie sau, mai exact, şi fără a apela la nici o metaforă, în acea *magie simpatică* constînd în a te transpune în gîndul şi lăuntrul cuiva". Şi mai ales: „Portretul unei *voci*. Dacă am ales să scriu aceste *Memorii ale lui Hadrian* la persoana întîi, e pentru motivul de a nu avea cîtuşi de puţin nevoie de un intermediar, fie chiar eu însămi".

Scanned with CamScanner

Din atîtea lecturi, ipoteze, versiuni nereuşite, se distinge treptat, tot mai limpede, noţiunea de roman istoric: „Cei care aşază romanul istoric într-o categorie aparte uită că romancierul nu face decît să interpreteze, cu ajutorul procedeelor vremii sale, un număr de fapte aparţinînd trecutului, amintiri conştiente sau nu, personale sau nu, ţesute din aceeaşi materie ca şi istoria". Romanul istoric seamănă cu orice roman. Cine ar pretinde că Proust sau Tolstoi au scris romane istorice? „În vremea noastră, romanul istoric, sau ceea ce din comoditate s-a admis să fie numit astfel, nu poate fi decît scufundare într-un timp regăsit, luarea în stăpînire a unei lumi interioare." Adevărul despre Hadrian e în acelaşi timp la fel de misterios şi de clar ca adevărul despre orice om. Cred că momentul esenţial al scrierii *Memoriilor* acesta a fost. Tot restul constă în folosirea conştiincioasă a învăţăturilor care se desprind din identificarea romanului istoric cu romanul în general.

Acum cîţiva ani, la o masă rotundă consacrată romanului istoric, în timpul „Zilelor culturii călinesciene" de la Oneşti, am susţinut teza că *romanul istoric nu există*. Am stîrnit proteste printre cei, puţini, care m-au luat în serios, şi zîmbete amuzate de gustul meu pentru paradox la cei, mai numeroşi, care nu m-au luat în serios. Teza mea era următoarea: un roman nu e propriu vorbind istoric, indiferent de tema lui, ci actual, legat adică mult mai strîns de cel care-l scrie şi de epoca în care îl scrie decît de cel pe care îl evocă sau de epoca evocată; dacă mă interesează exclusiv aceasta din urmă, nu am nevoie să scriu roman, mi-ajunge istoria pură; în sfîrşit, dacă sînt romancier, scriu la fel despre viaţa mea şi a contemporanilor mei, şi despre viaţa altora din secole anterioare, şi anume scriu din punctul meu de vedere. A pretinde că există roman istoric înseamnă a pretinde că există atîtea tipuri de roman cîte teme ne putem închipui. A spune roman istoric este ca şi cum am spune roman al unei iubiri sau roman al unui război. Formule utile, poate, pentru fiecare în parte, dar nevalabile într-o clasificare. Căci nu tema face romanul, ci romanul îşi alege tema. Marguerite Yourcenar are dreptate: „Orice-ai face, reconstruieşti mereu momentul în felul tău". E drept că adaugă: „Dar înseamnă deja mult să nu foloseşti decît pietrele originale". Pietre originale foloseşte astăzi orice romancier, diferenţa fiind doar că unele pot ţine de secolul II şi altele de secolul XX. Arhitectul însă ţine totdeauna de secolul XX.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

De ce nu scriu roman*

O persoană mai în vîrstă din familia mea are obiceiul să mă întrebe ori de cîte ori îi ofer o carte care abia mi-a apărut: „Cînd scrii tu un roman?". Tînăr fiind, întrebarea mă agasa. Îi explicam că eu nu sînt romancier, ci critic, că o carte de critică este în principiu la fel de stimabilă ca şi una de proză, mă rog, că nu scriu romane fiindcă, pur şi simplu, nu-mi propun acest lucru. Îmi dădeam seama că sînt puţin ridicol în enervarea mea: cu atît mai mult cu cît rubedenia cu pricina nu vădea nici o umbră de desconsiderare, fiind, din contra, peste măsură de încîntată de „succesele" mele, cu care se lăuda pe la toţi cunoscuţii. Explicaţiile mele n-o clinteau de pe poziţie, nici într-un sens, nici în altul: departe de a-mi lua în serios îmbufnarea, mă îmbrăţişa la fel de cordial, cu prima ocazie, cînd mă înfăţişam cu un nou op de critică, şi (aţi ghicit!) îmi repeta inevitabila întrebare. Ceea ce continuă să se întîmple pînă în ziua de azi. N-aş putea spune că n-am ştiut de la început că pentru o mare categorie de cititori, din care face parte şi rubedenia mea, scriitor cu adevărat este doar romancierul; după cum ar fi exagerat să afirm că nutream vreo iluzie în privinţa statutului real al criticului. Ei bine, aceasta nu mă împiedica să mă înfurii şi să devin agresiv, apărînd dreptul criticii de a fi considerată literatură. Uneori, la capătul puterilor, plecam trîntind uşa şi-mi promiteam să nu mă întorc decît cu manuscrisul unui roman sub braţ, pe care să-l întind sfidător cititorului de romane, cu aerul că i-am făcut un hatîr scriindu-l, ceea ce, de altfel, nici n-ar fi fost prea greu, căci, nu e aşa, numai cine nu vrea nu scrie astăzi romane etc., etc. Cum se ştie, n-am scris romanul respectiv. Setea de revanşă mi-a pierit. Mai mult, de la o vreme, privesc chestiunea cu totul altfel. Nu mai găsesc stupidă întrebarea, ba chiar, constatînd cîţi critici s-au apucat de proză, mă trezesc punîndu-mi-o eu însumi. În definitiv, dacă stau să mă gîndesc, oare de ce nu scriu un roman?

---

* *O uşă abia întredeschisă*, Editura Cartea Românească, 1986, pp. 48-52.

Lăsînd gluma la o parte, voi spune, mai întîi, că limbajul criticii m-a ajutat să exprim aproape complet mult-puţinul pe care-l aveam de exprimat. După douăzeci şi cinci de ani de critică, pot să mărturisesc că nu mi s-a întîmplat să tînjesc după alte forme de expresie. Sigur, au fost împrejurări în care am visat o clipă să scriu şi altceva. Dar au trecut fără să lase urme. Critica mi-a ajuns. M-am folosit, de altfel, de ea în modul cel mai liber. N-am redus-o la un steril exerciţiu scientist; am apelat şi la alfabetul altor genuri, deşi, în spirit, n-am trădat-o niciodată. În marginile studiului, eseului ori ale simplului articol, dispui de mai numeroase posibilităţi de expresie decît îşi imaginează majoritatea cititorilor. Mi-am luat bunul meu de pretutindeni. Ce a ieşit din asta are mai puţină importanţă şi, oricum, nu e treaba mea să judec. Fapt este că nu m-am sfiit să încerc de toate.

În al doilea rînd, păstrez faţă de roman o anumită rezervă, care ţine de pretenţia, pe care orice romancier din ultimele două secole o are într-o măsură mai mare sau mai mică, şi anume aceea de a şti ce se întîmplă în conştiinţa semenilor săi. Această pretenţie mi s-a părut totdeauna exorbitantă. Nu-mi lipseşte cu desăvîrşire spiritul de observaţie, ştiu să văd şi să aud ce se petrece în jur, pot să reproduc destul de fidel o conversaţie. Mai ales limba (vorbită şi scrisă) m-a interesat şi cred că ştiu cîte ceva în această privinţă. Ceea ce nu înţeleg este cum fac majoritatea romancierilor să descopere ce este, dincolo de gesturile şi de cuvintele oamenilor, în sufletul şi în mintea lor. A, la ipoteze mă pricep şi eu: dar romancierul nu cu ipoteze lucrează, ci cu certitudini. Iar astfel de certitudini n-am avut niciodată. M-am amuzat extraordinar, cînd am dat peste el în eseul lui Camil Petrescu despre Proust, acest dialog cules dintr-un roman oarecare:

„Mary îl privea furioasă. Simţea limpede că nu l-a iubit niciodată, dar îi era silă să-i spuie. Îi şopti numai sec:

– Te-ai întîlnit cu ea aseară la teatru!

Georges se gîndi că ar fi de prisos s-o mintă. De altfel, el ştia că ea suferă şi fără motiv... Voi deci să mărturisească, dar se trezi minţind cu seninătate.

– Nici n-am fost aseară la teatru, îi spuse el, pe cînd vedea în minte pe Lucia.

Mary ar fi vrut să-l pălmuiască. Îşi aminti însă de scena de acum o săptămînă şi se trînti furioasă în fotoliu".

Remarcasem şi eu cu uimire astfel de dovezi caraghioase de omniscienţă. Cînd s-a tradus Hemingway la noi, prin anii '50, am avut o

revelaţie. Nu auzisem de behaviorism şi nici nu citisem celebrele pagini ale lui Ibrăileanu din *Creaţie şi analiză*. Dar intuiam că sub refuzul prozatorului american de a investiga direct psihologia personajelor se ascunde ceva extrem de important: o îndoială în capacitatea noastră de a ne citi unii altora în suflete. Era cea dintîi descoperire de ordin tehnic pe care cititorul din mine o făcea: şi anume că omniscienţa autorului e absolut nefirească într-un roman. Vreau să spun că întîi m-a izbit nefirescul procedeului şi că abia apoi am înţeles cărei cauze i se datorează. Descoperirea se găseşte la rădăcina întregii mele concepţii (dacă nu păcătuiesc prin vanitate) cu privire la roman. Într-o formă sau alta, toate analizele şi sistematizările mele în materie de proză s-au învîrtit în jurul acestei probleme (în care, uneori, încurcîndu-mă ca peştele în năvod, m-am complicat infinit, pe cînd lucram la *Arca lui Noe*). Nu ignor, desigur, faptul că, mai ales în acest secol, romancierii înşişi au protestat contra omniscienţei şi că romane ca ale lui Proust sau Camil Petrescu au urmărit să se elibereze de ea. Dar mai cred şi că dorinţa de a citi în sufletele altora rămîne esenţială pentru romancier. Omniscienţa naratorului clasic poate fi expresia ei cea mai barbară, fără ca asta să însemne că dorinţa dispare o dată cu procedeul. Rafinînd tehnica, nu schimbăm esenţa. E inutil să ascund că impulsul de a scrie roman mi-a fost, de fiecare dată, risipit de ideea absurdităţii acestei dorinţe. Cum să-mi închipui personaje care să gîndească şi să simtă ca nişte oameni în carne şi oase? Habar n-am ce-ar putea fi în inima şi în capul altora!

În al treilea rînd, şi romanul, şi poezia mi s-au părut totdeauna un maldăr de clişee. De cînd am început să citesc literatură, am băgat de seamă că scriitorii urmăresc să ne inducă în eroare. Ceea ce ei ne oferă ca „simţire", „viaţă", „realitate", „fiinţă vie" etc. e produsul a nenumărate trucuri şi artificii. Nu există nici o jumătate de propoziţie inocentă într-un roman. De la cel dintîi rînd şi pînă la cel din urmă, totul e pus în slujba creării unei iluzii. Deosebirea dintre un mare romancier şi unul mediocru e că cel dintîi măsluieşte mai bine cărţile. N-aş vrea să fiu greşit înţeles: nu spun aceste lucruri ca să condamn romanul. Ar fi o prostie. Cititor cu oarecare experienţă, ştiu şi accept regula jocului literar. Romanul nu e viaţă, e literatură. Iar literatura se bazează pe nişte convenţii acceptate într-un anumit spaţiu socio-cultural. Dar eu nu mă refer acum la cititorul din mine, ci la romancierul care aş fi putut fi: încerc să explic de ce nu scriu romane. Iar unul din motivele cele mai puternice este acela că n-am

Scanned with CamScanner

putut niciodată depăşi acest sentiment stingheritor că m-aş folosi, scriind, de clişee, de prefabricate. Cînd citesc literatură, acest aspect nu mă preocupă. Nu mai sînt de mult ceea ce se cheamă un cititor naiv. Mi se propune un joc, cu anumite reguli, şi eu îl accept cu bucurie. Ca scriitor însă mă stînjeneşte. Eu vreau să spun ceva (despre mine şi despre univers), iar mijlocul pe care îl am la îndemînă mi se pare copilăresc. Simt nevoia unei formule de roman în care să nu percep nici cel mai mic artificiu. N-aş fi capabil să încep pur şi simplu un roman, situînd de exemplu un personaj într-un cadru şi într-un timp: mi-ar veni să adaug automat că acesta e un fel de a începe din care Balzac şi-a tras metoda lui metafizico-naturalistă. N-aş putea portretiza fizic un personaj, fără să mă simt ispitit să precizez imediat că „fiziologia" e un procedeu determinat de o pseudoştiinţă care credea a putea citi caracterul pe chipul omului. Şi cum să descriu un peisaj, fără să mă distrez pe seama cititorului care sare nesmintit peste pasajele descriptive? Şi aşa mai departe. Romanul e pentru mine nesuferit, încă o dată, nu cînd îl citesc, ci dacă l-aş scrie, fiindcă e ambiguu prin natură: loc al convenţiilor, care vrea să treacă drept o *imago mundi*; artificiu pur care vrea să creeze o iluzie a realităţii.

În eseu, în critică, sînt cel puţin scutit de această ambiguitate. Nimeni nu mă poate bănui că umblu cu minciuni. Nu am orgoliu (ori vanitatea) să creez viaţă. Mă mărginesc s-o comentez. Nu pretind să citesc în sufletele dumneavoastră. Recunosc deschis că fac doar nişte ipoteze. Şi, dacă mă folosesc de clişee, de „tehnici", dacă accept un „stil", n-am de gînd să păcălesc pe nimeni, căci nu mă dau drept demiurg, creator de universuri. Sînt şi rămîn un comentator de lumi, reale sau imaginare, un parazit util al creaţiei, umbra ei indispensabilă (căci îi ia măsura). Are dreptate Alexandru Ivasiuc: „Cei care afirmă: «Personajele autorului sînt vii» nu ştiu ce spun. Habar n-au ce coşmar ar fi". Tocmai acest „alexandrinism" (deseori denunţat pe nedrept) al criticii mi-o face simpatică. Iată, Borges. Este cel mai mare eseist şi critic literar din lume în această a doua parte a secolului XX. Nu vă amăgiţi: ficţiunile lui, povestirile lui nu sînt decît eseuri, comentarii. Nu e dumnezeu, e un umil filolog, care descifrează cartea de nisip a vieţii. Ce frumos spune el însuşi aceste lucruri (în *Conversaţiile* cu Willis Barnstone, traduse de Monica Spiridon): „Mi-aş închipui paradisul ca pe o bibliotecă, nu ca pe o grădină".

Acum cred că pot să răspund la întrebarea de ce nu scriu roman: fiindcă îmi închipui lumea ca pe o carte, nu aşa cum şi-o închipuie romancierii, ca pe o lume.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Cotidianul în roman*

Personajul de roman nu este „eroul" în sensul romantic al cuvîntului, ci omul obişnuit. Romancierul îl ia de pe stradă, din viaţă, îl despoaie de problemele lui de toată ziua. Acesta este punctul de plecare, fiindcă, desigur, insul banal şi viaţa lui comună pot fi apoi transfigurate, mai exact, proiectate pe un alt plan de semnificaţii. Într-un anume sens, *Ulisses* al lui Joyce conţine prototipul romanului modern şi al personajului său. Dar trebuie să ne înţelegem asupra cuvintelor: *obişnuit*, *comun*, *realitate*. Sper să pot răspunde în finalul eseului meu. Aproape de la început, romanul a fost un gen democratic, a presupus o atenţie fără discriminări, făcînd loc în ficţiune categoriilor umane cele mai diverse şi – totodată – umile. A preferat starea a treia, lăsîndu-le pe primele două în sarcina altor genuri, mai „nobile"; sau, cînd le-a avut în vedere şi pe acestea, a făcut-o în numele aceleiaşi democraţii esenţiale.

Această teză conduce la o alta: şi anume că romanul nu este, în primul rînd, *romanesc*. Cel puţin în înţelesul dat romanescului la Thibaudet, a cărui definiţie merită s-o citez: „În mod practic (romanul *romanesc*) e romanul care satisface spiritul romanesc, adică închipuie şi ne face să ne închipuim iubirea nu ca pe un sentiment izvorît dintr-o lume lăuntrică şi amestecat în trama obişnuită a vieţii, ci coborît printr-un zbor neaşteptat al destinului şi luînd o înfăţişare ieşită din comun, un aspect liric". Romanul „degradează" romanescul prin viaţă, imaginaţia prin realism. Un fel de roman romanesc ar putea fi considerat *Rusoaica* lui Gib Mihăescu, perfect potrivit pentru a ilustra definiţia criticului francez în toate punctele ei: iubirea care coboară ca un zbor neaşteptat al destinului, aspectul liric şi celelalte. Ragaiac, personajul principal, e el însuşi un spirit romanesc, cititor adică de romane, istorisiri, legende. El visează o iubire ideală şi vede în bietele păstoriţe ce-i ies întîmplător în cale figuri mitologice, iar în ţăranca Niculina un surogat ale rusoaicei dorite. În *Donna Alba* apare

---

* *Teme 3*, Editura Cartea Românească, 1978, pp. 90-94.

ironia romanescului şi ne apropiem de realismul genului, pe o cale, ce-i drept, cam abruptă. Locotenentul Ragaiac devine avocatul Mihail Aspru: visătorul, închipuitul, devine un burghez întreprinzător şi energic. Iar femeia ideală, numită încă liric Donna Alba, se lasă posedată temeinic ca o femeie comună şi accesibilă. În ambele romane, iubirea apare legată de surpriza soartei şi e ceva ieşit din firesc. Nu izvorăşte din lumea lăuntrică a eroilor, căci nici Ragaiac, nici Aspru nu au o asemenea lume: singura lor realitate psihologică este obsesia erotică. Şi nu are relaţie cu viaţa, în sensul de a participa la cotidian, căci de fapt urmăreşte să contrazică realul. Ragaiac îl „mitologizează", Mihail Aspru, vîrît pînă în gît în realitatea ternă, încearcă s-o transfigureze şi el, lăsînd să se coboare asupra ei aristocraticul duh al Donnei Alba. Rezultatul e paradoxal: din mitologia lui Ragaiac iau fiinţă Niculina, păstoriţele sau falsa rusoaică plină de păduchi; din visul lui Aspru, Alba pune piciorul pe pămînt şi se comportă în final precum cea mai cuminte femeie. Într-un caz, himera rămîne, în altul, ea e zdrobită. Nu autorul e ironic, ci situaţia. Romanescul pur din *Rusoaica* exclude ironia prin lirism; în *Donna Alba*, el este lichidat satiric. Romanticii înnobilau realul prin romanesc, modernii scoboară romanescul prin realism. Donna Alba în patul avocatului? Dar romanticii au scris puţine *romane* în accepţia noastră de azi.

Noi înţelegem, aşadar, prin roman, un mod de participare la cotidian. Cu unele reveniri, genul însuşi s-a constituit prin de-romantizare, alungînd himerele şi căutînd indivizii care au corporalitate socială. Descoperirea romanului a fost de la început socialul. Sub mai multe unghiuri. Să-i schiţăm evoluţia. *Tristram Shandy* sau *Moll Flanders* erau romane ale unei aventuri în social. Personajele lor sînt aruncate pur şi simplu în vîltoarea vieţii; restituite de fapt mediului lor natural. În copilăria lui, romanul priveşte însă spre social ca spre un loc aproape miraculos, viaţa fiind un spectacol, un bîlci imens al deşertăciunilor, o panoramă. Personajele experimentează realul pe această latură. Tipul picaresc ţine de aceeaşi insaţiabilă curiozitate şi aventuroasă existenţă a eroului în lume. Observăm îndată deosebirea, la Balzac, la Stendhal şi la realiştii secolului al XIX-lea. Aventura personajelor lor are un sens determinat: ei scriu romane ale ambiţiei şi parvenirii. Rastignac, Birotteau, Julien Sorel şi mai tîrziu curtezana Nana a lui Zola cuceresc lumea, dar nu de dragul de a o explora, ci în scopul de a parveni pe o treaptă superioară ei. Însăşi problema parvenitismului e nouă, căci presupune o lume fără caste şi graniţe de

Scanned with CamScanner

netrecut. Moll a lui Defoe nu are unde să parvină. Birotteau face din ascensiunea lui socială o raţiune de a fi. Epoca clasică era una de medii închise. Epoca burgheză deschide porţile promovării. Din spectacol, socialul devine la George Eliot, Hardy, Zola sau Tolstoi mediul natural al personajelor. Cînd nu zugrăveşte ambiţioşi, arivişti, victime sau parveniţi, romanul realist tradiţional face cronică şi frescă. Toate romanele lui George Eliot ne surprind azi printr-un caracter aproape documentar. Jude al lui Hardy se deosebeşte de Tom Jones al lui Fielding tocmai prin faptul că e un „obscur", un „neştiut", azvîrlit într-o lume banală unde nu e loc pentru eroism şi aventură. În romanul secolului XX aceste elemente se menţin, cu diferenţa că banului, averii, ascensiunii economice li se substituie deseori puterea, funcţia, ascensiunea politică. Iată deci un pas mai departe pe calea democratizării. Burghezul bogat începe să controleze *şi* politic societatea. Romanul politic e, sub acest raport, o specie relativ nouă. Dacă nu abuzăm de sensul cuvintelor, e romanul despre putere, în care ambiţia vizează nu avuţia, ci funcţia administrativă, căci nu banul, ci puterea determină importanţa. Drumul spre înalta societate e anacronic (de aceea e fals romanul englezesc cu acest titlu care a avut atîta succes) ; în realitate, e vorba de drumul spre putere. Romanele revoltei, revoluţiei, terorii sînt, de la Camus la Marquez, romane politice. *Ciuma* ca şi *Toamna patriarhului* sînt romane politice. Aşa cum sînt *Racul* de Alexandru Ivasiuc sau romanele ciclului *Vînătoarea regală* a lui D.R. Popescu (spre a oferi două exemple din literatura noastră contemporană). Iar personajul lor nu devine altceva decît a fost de la început ; nu e „erou", ci tot om obişnuit. Nici Moise, nici Miguel nu sînt eroi, în ciuda dimensiunilor negativ-morale pe care, mai ales întîiul, le pot lua. Sau, mai bine, „eroismul" lor e o formă a cotidianului, a obişnuitului. Pînă şi cele mai spectaculoase şi incredibile acte ale lor ar trebui să ne convingă de acest lucru : fiindcă romancierii vor tocmai să ne spună că demonismul lui Moise sau destinul straniu al lui Miguel au devenit posibile ca împrejurări comune ; ei nu caută excepţionalul decît pentru a proba în ce măsură viaţa însăşi l-a absorbit, transformîndu-l în monedă curentă.

Iată-mă întors la punctul de plecare. Premisa eseului meu poate fi lămurită acum mai bine. Cînd viaţa însăşi e neobişnuită, cînd realul întrece imaginaţia, romanul e obligat să facă loc în paginile sale destinului ieşit din comun, „eroului". Dar în scopul de a ne arăta cît de obişnuit a devenit neobişnuitul. Ceea ce citim în paginile romanului este mereu, azi ca şi

Scanned with CamScanner

acum două sute de ani, ceea ce se petrece în realitate. În întreaga lui istorie, romanul s-a preocupat de oamenii obişnuiţi şi de viaţa lor. Azi, nu mai puţin decît pe vremea lui Fielding. Doar că realitatea nu mai este, ea, aceeaşi. Ce poate fi mai obişnuit, dacă ne gîndim bine, decît extraordinarele, excepţionalele, incredibilele, fabuloasele întîmplări povestite de Marquez în *Un veac de singurătate* şi în *Toamna patriarhului*? Nu e nici un paradox: romancierul însuşi se plîngea de curînd într-un interviu că a trebuit să elimine, într-o ediţie mai nouă, cîteva pagini care păreau, datorită iuţelii cu care istoria reală a luat chipul ficţiunii, copiate după rubricile de fapte diverse ale ziarelor. Problema romanului a fost şi rămîne cotidianul.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Confruntări*

Realiştii englezi din secolul trecut scriu, cum va spune unul dintre ei, „roman regional", cu alte cuvinte fac studiul specificului local. Midland-ul lui George Eliot sau Wessex-ul lui Thomas Hardy sînt ţinuturi imaginare, dar atît de precis conturate pe harta Angliei, încît au putut fi luate drept reale. Într-o prefaţă la *Departe de lumea dezlănţuită*, Hardy a trebuit să explice cum numele de Wessex, scos de el din istoria îndepărtată a ţării sale, pentru a sugera o unitate de loc în cîteva din romane, a fost apoi utilizat ca nume pentru comitatele sud-vestice: „Presa şi publicul au fost destul de binevoitori în a îmbrăţişa fantezia ideii mele...". Şi cîţi cititori s-au îndoit de faptul că George Eliot zugrăveşte în *Silas Marner* o populaţie geograficeşte şi istoriceşte reală, lume de fermieri aspri, neciopliţi şi naivi? Deşi e vorba, ca şi la Hardy, de a concura geografia şi moravurile existente cu ajutorul purei imaginaţii. Dar, mai tîrziu, pe măsură ce Anglia căpăta conştiinţa puterii ei mondiale, scena romanului englezesc se lărgeşte. De la Conrad şi Kipling la Forster, Huxley şi Greene, specificului insular îi ia locul confruntarea dintre două lumi. Dacă George Eliot analizează monografic sentimentul de a fi englez în Anglia, E.M. Forster se ocupă de acela de a fi englez în străinătate. Acţiunea se mută din Wessex, Midland, din provinciile interioare, pe continent, în Italia sau peste mări.

Mă opresc la exemplul lui Forster (unul între altele), ca fiind foarte caracteristic.

În povestirile şi nuvelele scrise pe la începutul secolului (cînd lunga domnie a reginei Victoria se încheia), tema lui Forster este opoziţia dintre nord şi sud, dintre civilizaţia ipocrită şi natura păgînă. Tratarea învederează numeroase elemente nietzscheene. Sirena, Pan şi Faunul reprezintă natura la care au acces cîţiva privilegiaţi, cum ar fi copilul Eustaţiu, preotul sau tînărul englez ce-şi prepară teza despre controversa deistă. Acest acces îi

---

* *Teme 3*, Editura Cartea Românească, 1978, pp. 145-148.

scoate provizoriu în afara înţelegerii onorabilei societăţi britanice, care pare a-şi fi mutat sediul de pe insulă pe continent, fără însă a-şi fi abandonat orgoliul puritan. Transportată în Italia sau în Grecia, această societate (ca şi aceea din *The Barren Leaves* a lui Huxley) e ameninţată cu dezintegrarea de către forţele cu care intră în contact: sudul e mai aproape de firescul naturii, al instinctelor elementare, decît nordul. Superstiţia, sălbăticia, frica par rezervate sicilienilor sau grecilor. Englezii au doar prejudecăţi, precum colonelul Leyland ori naratorul din *Panica*. Însă prejudecăţile lor rezistă cu dificultate asaltului. Eliberarea de sub presiunea educaţiei puritane e opera climei, a peisajelor şi a tradiţiilor sudului, unde viaţa însăşi pulsează cu mai multă vigoare. Eroul povestirii intitulate *La Colonna* se pierde o clipă în iluzia eliberării. Este însă literalmente smuls din ea, luat pe sus, şi readus în Anglia, spre a muri lent conform destinului pe care i-l călăuzeşte fiica lui, o adevărată Antigonă victoriană. Romanciera din *Clipa cea veşnică* vrea să regăsească la Vorta, la graniţa Italiei cu Austria, un moment din tinereţe care a marcat-o profund: dar Vorta a devenit între timp – graţie tocmai romanelor ei despre satul vizitat odinioară – la fel de anglo-saxonă ca orice orăşel de dincolo de Canalul Mînecii, fiind, vorba lui Huxley, confiscată de englezi şi prefăcută după gusturile lor. Sudul înseamnă, în toate aceste prime povestiri şi romane ale lui Forster, natură, instinct, individualism, primitivitate; aşa cum nordul înseamnă civilizaţie şi morală ipocrită, familie burgheză, raţiune, calcul şi prejudecată. Forster nu detestă nordul, dar nici nu-l iubeşte. Experienţa sudului aduce nefericire personajelor sale: dovadă că, în fundul sufletului, acest englez get-beget, specialist în filologie clasică şi istorie, rămîne un victorian care nu-şi poate reprima atracţia pentru sudul tuturor mirajelor, dar nici nu crede că el poate face un om mai fericit. Sufletul lui, observă Virginia Woolf într-un eseu, „este închis într-o vilă clădită solid din cărămidă roşie, undeva în suburbia Londrei". În dorinţa de eliberare a personajelor lui este mereu ceva vinovat: iar realizarea acestei dorinţe seamănă, paradoxal, cu o pedeapsă. Cine vede Sirena îşi pierde însuşirile umane, ca şi Eustaţiu care a fost călcat de copita lui Pan ori ca vicarul care a întîlnit Faunul. Toţi se simt condamnaţi de îndată ce întrevăd, ca Evelyn, „celălalt tărîm". Aici se află dealtfel jumătatea drumului dintre nordul şi sudul imaginaţiei lui Forster.

Călătorie în Anglia, scris cu două decenii mai tîrziu decît primele nuvele, aşază pe englez faţă-n faţă cu indianul (hindus ori mahomedan), pe

Scanned with CamScanner

european faţă-n faţă cu Asia, pe doamna Moore ori pe domnişoara Quested faţă-n faţă cu doctorul Aziz. Orientul ia locul sudului, occidentul pe al nordului: confruntarea rămîne, în linii mari, aceeaşi. Forster o tratează ideologic, raţionalizînd mentalităţile ce se confruntă. În *Maitreyi*, roman din aceeaşi epocă, M. Eliade procedează liric, poetizînd spiritul indian, enigmatic şi superstiţios. De aceea Forster alege ca reprezentanţi ai Indiei bărbaţi, iar Eliade, femeia; fanatismul unora e ideologic, al celeilalte, instinctiv. Iată, chiar la începutul părţii a doua a *Călătoriei*, una din acele fraze cheie pentru atitudinea rece-ironică (deşi nu lipsită de sensibilitate la farmecul asiatic) a romancierului englez: „Gangele, deşi izvorăşte din piciorul lui Vishnu şi curge prin părul lui Siva, nu este un fluviu străvechi; geologia, care priveşte mai departe decît religia, cunoaşte un timp cînd nu exista nici fluviul, nici munţii Himalaya care îl hrănesc, iar apele unui ocean se întindeau peste toate locurile sfinte ale Hindustanului". Englezul e pragmatic, nereligios şi intelectualist. Mai aproape de spiritul orientului, Alan al lui Eliade e, cu tot numele lui, mult mai predispus spre ezoterism şi practici magice, ca şi cum o parte din misterul Indiei continuă să-i curgă prin sînge ca un fel de atavism al rasei. Forster se bazează pe un contact colectiv cu lumea indiană, pe un interes care-i închide drumul spre studiul pur sau spre contemplarea calmă. Grotele Malabar (aflate în centrul unui episod esenţial din roman) nu sînt doar pline de mister şi imposibil de deosebit una de alta, labirint bizar ca India însăşi pentru ochiul vizitatorului străin: ele generează, la Forster, un conflict mai adînc, preferîndu-se poeziei lor simbolul dramatic al unei Indii insondabile şi primejdioase. Sîntem în altă sferă decît aceea a miraculosului din *Nopţi la Serampore*; incompatibilitatea apare în alt plan decît în acela al reprezentării filosofice a lumii şi determină o criză din care va rezulta viitoarea revoluţie indiană.

Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

PRACTICA

Educaţia tinerelor fete*

Reciteam zilele trecute romanul lui Sadoveanu *Venea o moară pe Siret* şi aveam impresia că o parte a subiectului îmi este cunoscută de undeva. Am ştiut aproape instantaneu de unde anume. Curios e că asemănarea nu m-a frapat la nici una din lecturile anterioare şi nici nu-mi aminteam s-o fi semnalat cineva. Am răsfoit paginile critice despre roman. Nimic. Şi, totuşi, cel puţin motivul principal nu este nou, ba chiar a avut oarecare circulaţie în literatura secolului al XIX-lea. Dar de ce n-a fost identificat ca atare? Şi mai interesant este faptul că, imediat după Sadoveanu, îl regăsim la alt romancier român, fără ca, dacă nu mă înşel, nici de data aceasta, legătura să fi fost făcută.

E vorba, se ştie, în *Venea o moară pe Siret* despre o patimă sfîrşită tragic. Un boier moldovean de pe la 1890 descoperă într-o fată de morar o fiinţă demnă de atenţie şi se hotărăşte a se ocupa de educaţia ei. O vede prima oară cu ocazia unor inundaţii, cînd apele Siretului au luat la vale şi au scos apoi la mal o moară cu locuitorii ei cu tot. Plăcînd-o, o dă în grija unui om al său de încredere, neamţ de origine, *feşter* sau *maşinistru* cum îi ziceau oamenii, din pricina ocupaţiei principale, ca s-o ţină sub priveghere o bucată de vreme: „Ş-a aşezat-o într-o odaie, la casa de vînătoare. Şi i-o hotărît s-o ţie acolo şi să nu lese pe nimeni să intre la dînsa. Şi să fie mare taină. Nimeni să nu sufle o vorbă". Din acel „colţ frumos de moşie", Aniţa (aşa se numea fata morarului) este mutată la Iaşi, la *madame* Arnold, o franţuzoaică trecută de prima tinereţe, în casa căreia, tot aşa secretă ca şi a *feşterului* Franţ, învaţă să vorbească şi să se poarte ca o doamnă. Aşa devine Aniţa, în cîţiva ani, Annette Rusu, o *mademoiselle* fermecătoare care atrage privirile. Boierul Filoti o frecventează la răstimpuri şi probabil o iubeşte, deşi nu s-ar spune că sentimentul este reciproc. Fără să ajungă a-l detesta pe bărbatul mult mai vîrstnic, ba chiar fiindu-i recunoscătoare

---

* *O uşă abia întredeschisă*, Editura Cartea Românească, 1986, pp. 135-139.

pentru situaţia pe care i-a creat-o, Annettei nu-i e deloc drag Filoti, după cum îi mărturiseşte într-un rînd madamei Arnold. Întîmplarea i-l scoate în cale pe Costi, fiul protectorului ei, cu care, deşi amîndoi îşi descoperă identitatea destul de repede, vrea să fugă la Paris. Împiedicaţi de viscol şi de intervenţia lui Filoti să treacă graniţa, cei doi îndrăgostiţi n-au altă cale decît să se refugieze la moşie, dar un ţăran care o iubise pe fată pe cînd mai era Aniţa o recunoaşte în cucoana îmblănită din sanie şi o omoară. Este omorît la rîndul lui de un om de la curte. Costi scapă ca prin minune cu zile, iar boierul Filoti se sinucide din disperare, după ce-şi toacă averea la cazinoul din Monte Carlo. Aşadar, Aniţa se dovedeşte atît o victimă a soartei, cît şi o femeie fatală, determinînd o dublă crimă şi o sinucidere.

Trebuie să spun că romanul lui Sadoveanu, prea molcom ca desfăşurare, conţine un număr mult mai mare de evenimente groaznice decît este în stare să poarte. Sufletele personajelor nu sînt analizate. Iar unele din gesturile decisive nu sînt pregătite îndeajuns. Dar nu despre valoarea cărţii (cu totul relativă) vreau să discut, ci despre subiectul ei. Am spus la început că, pe o latură a lui, subiectul reapare, într-un alt roman românesc, şi anume în *Ciuleandra* lui Rebreanu, publicat în 1927, patru ani după *Venea o moară pe Siret*, care este din 1923. Ceea ce seamănă e, desigur, metamorfoza suferită de protagoniste. Mădălina, fata văduvei din Vărzari, e luată de la casa mamei ei, cînd avea 12 ani, şi, în urma unui contract cu boierul Policarp Faranga, încredinţată temporar unei „nemţoaice straşnice", dusă apoi la cel mai bun pension din Zürich şi, de acolo, la Paris şi la Londra, spre desăvîrşirea educaţiei. La capătul a cîţiva ani, ţărăncuţa Mădălina, „coborîtă parcă dintr-un tablou de Grigorescu", este complet prefăcută în domnişoara Madeleine (sau Madelon), viitoarea soţie a lui Puiu Faranga, fiul lui Policarp. Ca detaliu amuzant, şi la Sadoveanu, şi la Rebreanu, tînărul boier are o mătuşă grijulie şi iubitoare care se cheamă Matilda (sau Mathilde) şi care joacă un anumit rol în toată povestea. În plus, aşa cum în *Venea o moară pe Siret* există un ţăran care a cunoscut-o pe eroină înainte de transformarea ei în femeie de lume, şi în *Ciuleandra*, doctorul Ursu, în grija căruia e dat cu totul întîmplător Puiu Faranga după ce-şi sugrumă nevasta, este din acelaşi sat cu Mădălina, pe care o ştie de copilă şi pe care a iubit-o, asistînd neputincios la „vînzarea" ei de către o mamă prea împovărată de greutăţi materiale.

Aceste coincidenţe nu pot fi doar rodul hazardului. Nu ştiu dacă Rebreanu a citit romanul lui Sadoveanu. Dar e sigur că au citit amîndoi

Scanned with CamScanner

(deşi nu am dovezi documentare în sens propriu) un roman celebru şi în care tema tinerei fete sărace care se schimbă în femeie de lume sau curtezană se află în centrul acţiunii : *Idiotul* lui Dostoievski. Fiind pregătită să devină soţia lui Puiu Faranga, Mădălina nu este propriu-zis o curtezană (deşi a fost cumpărată cu bani grei de familia viitorului ei soţ), dar Aniţa şi Nastasia Filippovna sînt şi încă în deplina accepţie a cuvîntului. Tema ca atare vine de şi mai departe, din melodrama romantică a secolului trecut. Reabilitarea curtezanei este chiar problema a două din cele mai faimoase piese de teatru franţuzeşti: *Marion de Lorme* din 1831 a lui Hugo şi *La dame aux camélias* din 1852 a lui Dumas-fils. Cum melodrama franceză a constituit una din sursele principale de inspiraţie ale lui Dostoievski, nu mai încape nici o îndoială că modelul pentru destinul Nastasiei Filippovna acesta a fost, chiar dacă romancierul rus n-a rămas la dilema pur sentimentală a femeii întreţinute, al cărei suflet intră la un moment dat în conflict cu obligaţiile de conştiinţă acumulate. Gruşenka din *Fraţii Karamazov* este un personaj din aceeaşi categorie. Melodrama superioară artistic a lui Dostoievski recurge la curtezană ca la un loc comun al literaturii romantice, exprimînd, desigur, unele evoluţii morale din sînul societăţii epocii respective. „Recunoaşterea" curtezanei ca o fiinţă demnă de iubire şi, în fond, mai cinstită decît multe doamne din lumea bună s-a impus, de la piesa lui Hugo la opera lui Verdi, ca o necesitate în lupta artiştilor cu ipocrizia claselor avute. Dostoievski înfăţişează cel mai amplu şi mai profund această temă într-unul din marile personaje ale prozei lumii.

Nastasia Filippovna Baraşkova este fiica unui ofiţer, mic proprietar nenorocos, căruia îi ia foc gospodăria cu greu încropită, împrejurare în care îşi pierde şi soţia. Nastasia Filippovna e doar o copilă cînd un boier din vecinătate, Afanasi Ivanovici Troţki, o dă din filantropie în grija unui administrator al său de moşie, „neamţ de origine", de la care trece, pentru desăvîrşirea educaţiei, în seama unei guvernante elveţiene. Neamţul şi elveţianca (sau franţuzoaica) nu lipsesc, cum se vede, din variantele răsăritene ale poveştii. Pe la 16 ani, Nastasia Filippovna e redescoperită de protectorul ei, care o vizitează în fiecare vară în căsuţa de bîrne, îngrijită şi frumos mobilată, de pe una din moşiile sale, atît de asemănătoare cu aceea unde Filoti o depune iniţial pe Aniţa. Numai că Nastasia Filippovna nu e Aniţa. După patru ani, în care, prin sprijinul material şi prin diligenţele de o natură mai specială ale lui Toţki, dintr-o fetiţă obedientă şi naivă, ea devine o femeie frumoasă şi voluntară, protectorul se vede

Scanned with CamScanner

deodată confruntat cu o personalitate mai puternică decît a lui şi de care pe viitor va trebui să ţină seama. Nastasia Filippovna îi pune condiţii, îl şantajează, îl sperie de-a binelea. Începe prin a-i face o vizită neanunţată la Petersburg (el o ştia aşteptîndu-l cuminte la Otradnoie), cînd îi declară întreg dezgustul ei şi, încă, faptul că vrea cu tot dinadinsul să-l împiedice a se însura cu alta. Cum îi aflase intenţiile matrimoniale numai ea ştie. Valeriu Cristea scrie în *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski*: „Scandaloasa Nastasia Filippovna se naşte la 20 de ani din scandalul pe care i-l face «numai din răutate» unui Toţki dintr-o dată amator – «ghiuj bătrîn de cincizeci de ani» – de însurătoare" (p. 28). Aici este o primă deosebire între Annette şi Nastasia Filippovna. Eroina lui Sadoveanu e o femeie fatală, dar nu una scandaloasă. Ea pune în pericol pe ceilalţi oarecum fără voie, asistînd pasivă la declanşarea evenimentelor. Nastasia Filippovna e însă activă, energică, decisă. Nu mai e cazul să spun că măreţia tragică şi-o datorează tocmai acestui fel de a-şi lua în piept destinul şi de a fi înfrîntă după o luptă aprigă, nu înaintea ei, ca Aniţa. Eroina lui Sadoveanu este doar o victimă, pe care o compătimim, dar cu un rol şi o prezenţă foarte şterse. Nastasia Filippovna, cum s-a observat, are ceva din personajele tragediei antice. Nici una din curtezanele amintite din literatura veacului trecut nu se ridică la înălţimea ei, tocmai fiindcă, rămînînd în postura de victime, nu provoacă soarta şi nu pier încleştate cu ea. Ca şi Aniţa, Nastasia Filippovna va muri ucisă de bărbatul pătimaş. Cîtă deosebire, totuşi, între tumultoasa existenţă a personajului lui Dostoievski, cu atîtea schimbări de direcţie şi răsuciri lăuntrice, şi banalitatea Aniţei sau a Mădălinei, peste care destinul trece parcă fără nici o împotrivire! În deosebirea de structură a eroinelor trebuie căutată deosebirea de profunzime şi de tragism dintre romanele respective. Alexandru Ivasiuc ar fi putut invoca exemplul acestor femei în eseul lui intitulat *Împăcarea în pitoresc*, în care tocmai despre felul scriitorului român de a soluţiona conflictele morale este vorba, şi anume „cu puţin mai înainte de punctul ultim, prea grabnic", mai devreme ca răul să fie „dus pînă la rădăcinile sale" (*Radicalitate şi valoare*, p. 114).

Reciteam pe Sadoveanu şi, în ciuda acestei enorme deosebiri, mă gîndeam că între Aniţa şi Nastasia Filippovna există prea multe asemănări ca să fie întîmplătoare.

Scanned with CamScanner

Ioana şi Adela*

Critica mai veche a cules de obicei „referinţele" livreşti existente într-un roman, în scopul mărturisit de a descifra prin ele cultura romancierului. Referinţa la un discurs anterior, cum au numit-o formaliştii ruşi, a devenit, în critica mai nouă, indiciul că geneza literaturii este ea însăşi literară. Se observă uşor că referinţa este ironică, polemică, parodică, în literatura de pînă la o anumită dată (*Ţiganiada* reface din acest unghi poemul cavaleresc) şi serioasă în secolul nostru (raportarea la *Banchetul* platonician a romanului *Coborîrd*). Părerea multor critici de azi ar fi deci că, oricît de adînc am înainta în structurile unei opere, vom găsi alte structuri artistice, modificate: uneori, ele sînt deliberat folosite de scriitor (G. Călinescu, spre a rămîne la exemple autohtone, pleacă în *Cartea nunţii* de la *Dafnis şi Chloe*), alteori, ele sînt inconştiente sau, măcar, atît de bine deghizate, încît nu pot fi remarcate cu ochiul liber (Al. Paleologu a descoperit astfel de structuri în opera celui mai, aparent, *natural* prozator român, Mihail Sadoveanu). Putem introduce şi o distincţie de alt fel şi anume aceea între prelucrarea unui motiv sau personaj şi prelucrarea unei scheme ficţionale sau a unui tip de roman. Primul caz îl ilustrează M. Sadoveanu (conform demonstraţiei lui Al. Paleologu) în *Baltagul* (Isis caută trupul dezmembrat al lui Osiris) sau în *Ochi de urs* (uciderea Minotaurului); al doilea este evident în „balzacianismul" *Enigmei Otiliei*. În sfîrşit, cred că referinţele trebuie examinate cu atenţie, din punctul de vedere al eficacităţii lor: căci (lucru mai rar luat în consideraţie) ele pot constitui nu numai o cale de urmat, oferindu-ne explicaţii interesante în privinţa formulei romanului, ci şi piste false, inducătoare în eroare.

Cine citeşte pe Holban este frapat de bogăţia trimiterilor la literatura anterioară. Voi spicui din *Ioana* cîteva, din categoria celor „creditabile": prin care, cu alte cuvinte, conştiinţa artistică a autorului ne este mai bine lămurită. Motanul Ahmed toarce cu capul sprijinit de *Albertine disparue*.

---

* *Teme 4*, Editura Cartea Românească, 1983, pp. 18-22.

Scanned with CamScanner

Nu mai e cazul să insist asupra semnificaţiei acestui detaliu. Naratorul se întreabă la un moment dat dacă ar fi simţit la fel gelozia necunoscînd analiza ei din romanul lui Proust. În afara proustianismului, există în *Ioana* şi alte modele ale literaturii de analiză. Voit, romancierul introduce în conversaţia personajelor sale teme livreşti, ca mijloc de caracterizare: „Şi atunci eu ripostez, refăcînd astfel atmosfera din *Adolphe*...". Problema care se pune eroilor din *Ioana* ar fi aşadar similară cu aceea din romanul lui Benjamin Constant. Referentul nu e o gelozie reală, ci una literară. Ioana se autoanalizează, altădată, prin Hermiona lui Racine. Proust, Constant şi Racine formează o constelaţie inspiratoare: nu însă în planul subiectului (căci nu se reiau evenimente), ci în planul discursului (naratorul şi celelalte personaje recurg la literatura anterioară ca la un mijloc de a se raporta unele la altele sau ca la o modalitate analitică). descoperim astfel o nouă distincţie posibilă: modelul livresc poate funcţiona la ambele nivele pe care le-am indicat. În numeroase romane-parabolă, domină referinţa evenimenţială; în romanele analitice, domină referinţa modală (de viziune, interpretare sau compoziţie). Aproape în toate cazurile, indiscreţiile acestea ale lui Holban constituie prilejuri pentru o lectură corectă, în dublu registru, a romanelor.

Iată însă şi riscurile manierei, în analiza *Adelei* lui G. Ibrăileanu. Din prima clipă critica a pus în relaţie romanul cu articolele critice sau cu aforismele autorului: pe romancierul Ibrăileanu cu criticul Ibrăileanu. Spre deosebire de ce se întîmplă la Holban, aici referinţa a fost căutată mai puţin în roman decît în afara lui, şi anume în critica autorului. Originea unei optici pe cît de false, pe atît de durabile se află în acest procedeu. Şi nu numai în el. Este indiscutabil, pentru cine revede din acest unghi comentariile la *Adela*, că al doilea (criticul) a orientat decisiv atenţia comentatorilor asupra celui dintîi (romancierul). Scriind în 1923 despre *O muză* a lui Duiliu Zamfirescu, Ibrăileanu a părut a oferi cheia viitorului său roman. „În mica teorie de mai sus – notează criticul în legătură cu poezia *Ce-a mai fost* – Duiliu Zamfirescu pune o problemă interesantă: iubirea dintre fiinţe de vîrste prea disproporţionate." Şi, tot acolo, după consideraţii pe care alţii le-au aplicat apoi la *Adela* însăşi, Ibrăileanu adaugă: „Pe Duiliu Zamfirescu l-a preocupat teoretic şi practic problema melancolică a dragostei tîrzii". În acelaşi fel, ceea ce Ibrăileanu a scris despre Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski sau despre *Manon Lescaut* a părut *pro domo*. Prin comparaţie cu paginile consacrate lui Turgheniev,

Scanned with CamScanner

s-a ajuns la identificarea dintre autor şi narator în *Adela* (Ibrăileanu şi Emil Codrescu) sub semnul „abuliei analitice" constatate de M. Ralea la Amiel. Este, pe de altă parte, evident că Ibrăileanu-Codrescu înţelege mai bine tipul feminin al literaturii ruseşti (Gemma, Ana, Assia, Zinaida) decît pe acela masculin („Iar Dostoievski, în *Umiliţi şi obidiţi*, merge mai departe decît toţi. Eroul său aşteaptă cu fericire ca fata pe care o iubeşte, dar care nu-l iubeşte, să fie fericită cu rivalul său"). Nici Holban nu va fi receptiv la această generozitate masculină: Sandu o chinuieşte pe Ioana pentru viaţa ei anterioară fără cea mai mică, nu înţelegere, dar măcar cruţare. Emil Codrescu îşi reprimă mai bine, dar nu mai uşor, gelozia stîrnită de mariajul anterior al Adelei.

Ne întrebăm însă pînă la ce punct, de data aceasta, constelaţia Duiliu Zamfirescu-Turgheniev-Dostoievski (care nu e măcar interioară, ci exterioară faţă de roman!) justifică Adela. Cred că s-a abuzat de articolele lui Ibrăileanu în explicarea romanului. Nu totdeauna conştiinţa autorului, mai ales explicită, e demnă de crezare; în cazul de faţă ea conduce spre un sens simplificat al romanului sau, oricum, prea unilateral. Se uită, întîi, că naratorul nu e Ibrăileanu, ci Emil Codrescu. A spune cu Vladimir Streinu că „doctorul Codrescu e însuşi Ibrăileanu" înseamnă a reduce pe narator la autor într-un chip primejdios şi a vedea pînă la urmă în roman „varianta narativă a cugetărilor din *Privind viaţa*". Însă Emil Codrescu e, în roman, un ins cu o biografie proprie şi cu un mod de a trăi şi analiza viaţa care-i aparţin. De la el trebuie să pornim, nu de la Ibrăileanu, cînd examinăm cartea: căci Adela însăşi nu există decît *în* şi *prin* viziunea lui Codrescu. Iar această perspectivă, în al doilea rînd, nu e scutită de *parti-pris*. Codrescu o iubeşte pe Adela, e gelos, e timid, se simte prea bătrîn pentru ea. Nimic nu ne poate obliga să-i ignorăm subiectivitatea. Şi, oare, un îndrăgostit timid şi idealist, cum este doctorul, trebuie luat pe cuvînt, fără obiecţie? Perspectiva lui impregnată de afectivitate nu e a autorului şi lasă un mare loc pentru îndoieli. Va fi fiind în realitate Adela exact femeia pe care o iubeşte Codrescu? Să ne închipuim o clipă că am poseda nişte scrisori ale soţului, repede abandonat, al Adelei, în care am avea asupra acesteia şi o altă perspectivă. Presupunerea nu e absurdă. Camil Petrescu procedează aşa în *Patul lui Procust*. Ce am crede despre Emilia de acolo dacă am cunoaşte fie doar scrisorile lui Ladima, fie doar versiunea lui Fred Vasilescu?

Scanned with CamScanner

Admiţînd deci că naratorul poate fi orbit parţial asupra Adelei, putem totodată admite că el este orb parţial şi asupra lui însuşi: ce om se cunoaşte pe sine perfect? Aici critica, din nou marcată de ideile critice ale lui Ibrăileanu, şi neatentă la romanul însuşi, s-a lăsat înşelată. Oare intelectualismul şi excesul spiritului analitic să fie cauza *reală* a comportamentului erotic al doctorului? Sau ele sînt doar un paravan pentru altceva, ce doctorul însuşi refuză să vadă în legătură cu sine? Paul Georgescu a atras mai demult atenţia, fără să dezvolte observaţia, că imaginea din fotografie a mamei lui Codrescu fascinează în mod straniu pe erou. Se ştie că (episod dealtfel autobiografic, relatat şi în *Amintiri*) imaginea mamei, moartă cînd eroul era copil, suferă în ochii acestuia o metamorfoză: din mamă devine soră, apoi fiică, pe măsură ce vîrsta fiului ajunge şi o întrece pe a mamei. Un psihiatru, Justin Neuman, a publicat acum patruzeci şi cinci de ani un studiu pe această temă. Bănuiesc că Paul Georgescu nu-l cunoaşte, cum nu l-am cunoscut nici eu cînd (independent şi de articolul lui Paul Georgescu) am fost frapat de complexul oedipian al lui Codrescu. Să adaug şi că Adela, la rîndul ei, suferă în ochii lui Codrescu o metamorfoză, dar de sens contrar: cînd doctorul o ţine pe genunchi pe fetiţa de şase ani, ea îi apare ca o posibilă fiică; ulterior, o simte soră; şi, în fine, în iubirea Adelei pentru el simte elemente materne. Nu cumva inhibiţia afectivă a eroului provine din faptul că identifică inconştient pe Adela cu mama? „Realitatea amorului trivializează iubirea", pretinde Codrescu, a cărui timiditate se uneşte cu o exacerbare a simţirii în imaginar. El e aproape un desfrînat imaginar, atras de mici detalii ale prezenţei Adelei (un veşmînt, încheietura mîinii, un gest) în mult mai mare măsură decît de ideea posesiunii. Am dezvoltat aceste lucruri în altă parte. Aici urmăresc altceva, şi anume să denunţ o orientare greşită a criticii de către însuşi romancierul-critic. M-am limitat la a semnala riscul referinţei livreşti, după ce i-am evidenţiat importanţa.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Romancierii între ei*

„Fiecare din cărţile dumitale exprimă, cu o artă nespusă (care ne face să pălim de invidie), un colţişor de viaţă ; şi asupra acestui punct izolat, se pare că nimeni n-ar putea pătrunde mai adînc. Dar nici una din ele nu exprimă viaţa, nu spun, prosteşte, în totalitatea ei (îmi dau prea bine seama !), ci în bogăţia, în magnificenţa, în complexitatea ei. Ziua în care vei scrie opera cuprinzătoare şi *panoramică* pe care o aştept din partea dumitale (şi pe care uneori mi s-a părut că însuţi o aştepţi), tot ceea ce ai scris pînă acum va semăna cu nişte studii pregătitoare..." : aceste cuvinte le adresa Roger Martin du Gard prietenului său André Gide la 22 iulie 1920 din Le Verger d'Augy, unde autorul *Familiei Thibault* îşi petrecea vara (traducerea aparţine, ca şi mai departe, Angelei Cismaş, din volumul *Corespondenţă*, Univers, 1973). Este una din primele remarci de acest fel – de care scrisorile schimbate între cei doi prozatori nu vor duce lipsă – şi ea măsoară distanţa dintre două estetici. Sau, ceea ce e aproape totuna, dintre două secole : prin Roger Martin du Gard vorbeşte romanul secolului al XIX-lea, cu viziunea lui panoramică şi cu pretenţia lui oarecum naivă, că exprimă viaţa în toată bogăţia şi complexitatea ei ; iar reproşul se adresează romanului secolului XX (sau, mai exact, uneia din întîile lui formule), fragmentar, insolit, experimental.

Asupra acestei ultime trăsături trebuie să stărui o clipă. O pagină mai departe, în aceeaşi scrisoare, Martin du Gard mărturiseşte că e pe punctul de a-şi începe cartea (*Les Thibault*) : „o am în întregime în faţa ochilor", spune el. Ca un general în preziua unei bătălii hotărîtoare, romancierul tradiţional stă aplecat asupra planurilor şi hărţilor pe care fiecare amănunt e prevăzut cu exactitate. Nici un experiment nu începe aici : ar fi peste măsură de riscant. Totul a fost dinainte stabilit – personaje, evenimente, date, momente de răscruce etc. – şi nu mai poate fi modificat. Romancierul porneşte într-o călătorie care n-are nimic comun cu o aventură. Aceasta

---

* *Teme 4*, Editura Cartea Românească, 1983, pp. 116-120.

este o notă definitorie a romanului realist şi naturalist din secolul trecut. El exclude experimentul, pe care romanul modern (arta modernă) se va baza de la început. E tocmai ceea ce crede, dar cu aer vag reprobator, Martin du Gard despre Gide: operele acestuia i se par studii pregătitoare în vederea operei adevărate. Arta modernă nu va mai separa aceste stadii, va îngloba experimentul în opera definitivă şi va face din opera definitivă o formă a experimentului.

Acest caracter experimental e legat strîns de înfăţişarea voit artificială a noului roman. Martin du Gard o constată în *Roadele pămîntului* sau, mai tîrziu, în *Falsificatorii de bani*, dar o respinge principial: „Cusurul îndemînării dumitale e că prea sare în ochi", îi scrie el lui Gide în 1921, cînd îl compară cu Dostoievski, la care însă „uluitoarea pricepere" tehnică ar părea însă mai spontană: „În vreme ce pe dumneata – comentează el – cititorul te simte cît se poate de conştient de toate dibăciile". Nu-i trece prin minte că exhibarea procedeelor ar putea să fie intenţionată: fiindcă ideea lui de roman presupune iluzionarea cititorului, nu ţinerea lui la curent cu meşteşugul narativ. Modelul desăvîrşirii în această privinţă: Tolstoi. Gide, care nu răspunde imediat observaţiilor prietenului său, se referă în trecere la *Război şi pace*. („Părerea de-acum aproape că e încă şi mai puţin favorabilă", declară el în urma recitirii chinuite, în 1922, cînd voia un exemplu pentru *Falsificatorii*) şi la *Casa Nucingen* al lui Balzac, din aceeaşi speţă („un monument de plictiseală"). Şi apoi, cu aerul că-şi face autocritica, el cască o distanţă şi mai de netrecut între estetica lui Martin du Gard şi aceea proprie, comentînd în februarie 1923, de la Annecy, romanul scriitoarei engleze George Eliot, *Middlemarch*: „mă face să simt tot ce lipseşte operei mele: rolul *corului, id est* reflecţiile autorului". Nimic mai greu de conceput pentru un roman care-şi ascunde procedeele. Gide continuă, nu fără candoare: „Aş vrea să-ţi vorbesc îndelung despre asta, căci întrezăresc o mulţime de lucruri foarte importante – şi care-mi par a lipsi deopotrivă şi din *Familia Thibault*". Corespondentul simte imediat săgeata şi se apără reafirmîndu-şi estetica naturalistă. Pe scurt, admite el, nu se pricepe la comentarii „de autor"; îi ies mai bine „scenele", „dialogurile directe". Crede că şi Gide e mai bun romancier cînd, de exemplu în *Pivniţele Vaticanului*, „autorul pare că se sustrage cu totul din operă, lăsîndu-l pe Lafcadio să acţioneze". Ceea ce e de discutat: indiscutabil e că Gide şi Martin du Gard nu vorbesc despre acelaşi lucru (despre acelaşi fel de roman).

Scanned with CamScanner

Nu peste mult timp, e rîndul lui Gide, citind al treilea volum din *Familia Thibault*, să analizeze pe larg formula romanescă a lui Martin du Gard. Îi obiectează, în primul rînd, „un realism psihologic (vezi *Învierea* lui Tolstoi) tare facil şi aducînd a manieră, care nu-i de nici un folos şi irită de îndată ce lasă să se vadă trucul". Cu alte cuvinte, romanul naturalist, bazat pe iluzionarea cititorului, are şi el trucurile sale, ce pot fi depistate, şi căruia, spre deosebire de romanul modern, aceste trucuri nu-i priesc decît dacă rămîn invizibile ochiului cititorului. Recomandarea de îndreptare este interesantă: „Cred că - scrie Gide - discontinuitatea psihologică a simultaneităţii aparente a mai multor fluxuri de gîndire poate fi indicată mai subtil...". Nu precizează cum, dar ne-am putea gîndi la Virginia Woolf. În septembrie 1928, aceste observaţii disparate şi parcă improvizate sînt, în sfîrşit, reunite într-o pagină pe care îmi voi lua îngăduinţa de a o reproduce aproape integral, căci este esenţială în critica romanului naturalist: „Felul acesta de a zugrăvi veşnic în chip direct şi de-a te aşeza mereu drept în faţa a ceea ce vrei să zugrăveşti nu îngăduie nici un joc de lumini piezişe şi nici prea multă participare din partea cititorului, conturul e trasat în aşa fel încît nu mai laşi nimic să se ghicească. În sfîrşit, chiar şi dumneata te comporţi astfel încît să nu te laşi niciodată surprins de personajele dumitale; nu se află nimic în ele pe care să nu ştii că l-ai pus acolo şi pe care să nu-l fi inspectat (...) Cum arăţi totul, fiecare vede *acelaşi lucru*, şi încă de la început. Personajele dumitale nu dau naştere la interpretări sau la păreri deosebite... cum se întîmplă în realitate".

Singurul răspuns la aceste observaţii e acela pe care-l dă Martin du Gard: exprimîndu-şi teama (o teamă de-a dreptul superstiţioasă) că, nemaiprivind realitatea în faţă, romancierul se condamnă să piardă „banalul" fertil al vieţii şi să se aleagă doar cu ce e „uimitor", „straniu", în ea. Ceea ce, pentru romanul de tip naturalist, ar echivala cu o catastrofă. Gide nu se lasă convins şi replica lui e categorică: „Dragă prietene, nu te înşela. Ştii că-mi place ca nimănui altuia banalul, regula, obişnuitul şi că peste tot caut *legea*; dar cred că există o prăpastie între banalul adevărat, obişnuitul cel adevărat, şi ceea ce vulgaritatea îşi închipuie că e. Banalul pe care-l urăsc de moarte e banalul convenţional. Banalul pe care mă străduiesc să-l ating e cutare banal nerecunoscut care surprinde - şi nu-l caut cîtuşi de puţin pentru că surprinde - căci surprinde tocmai pentru că nu e cunoscut".

Scanned with CamScanner

E semnificativ să remarcăm că fiecare din cei doi scriitori defineşte foarte precis formula întrebuinţată în romanele celuilalt! Ceea ce spune Gide despre maniera lui Martin du Gard e la fel de important ca şi ceea ce spune Martin du Gard despre maniera lui Gide. Indiferent de faptul că adeziunea la manieră lipseşte (ori poate tocmai de aceea!). Citind *Şcoala femeilor* a lui Gide, romancierul realist remarcă „turul de forţă" tehnic, „reuşita perfectă" a invenţiei, dar nu vrea să se lase „dus" de aceste abilităţi: „Nu mă gîndesc decît la autor şi la îndemînarea lui de păpuşar (...) Dar, cu toată admiraţia mea, nu izbutesc să găsesc viu, în toată cartea asta, decît pe dumneata, autorul, mîna fermecată care mişcă sforile". Îi admiră deci arta „cu adevărat *magistrală*" (sublinierea îi aparţine), deşi nu e de acord cu ea. Şi totuşi ce bine defineşte modernismul lui Gide: mai bine decît Gide însuşi. Care, la rîndul său, îi deschisese ochii lui Martin du Gard asupra naturalismului.

Ceea ce înseamnă că nu se cunoaşte, fiecare, pe sine, îndeajuns de adînc. Voi încheia cu cîte un exemplu, cred, elocvent. Referindu-se la Tolstoi (obsedantul romancier), Roger Martin du Gard îi laudă (27 septembrie 1930) „sobrietatea mijloacelor", „loialitatea", „goliciunea aspră", „privirea sa pătrunzătoare de observator". Simţim că şi le-ar dori pentru sine, mai ales cînd adaugă despre romanele lui Tolstoi: „Sticlă limpede prin care vedem, puţin îngroşat, dar cîtuşi de puţin deformat, şi cu-adevărat aşa cum este, spectacolul lumii". Poate nu e inutil să-i citez şi convingerea, lapidar exprimată, dintr-o scrisoare ulterioară cu cîteva luni, şi care-i rezumă estetica. „Pentru că socot drept un element esenţial al... esteticii mele *verosimilitatea*. Punctul de vedere moral, imoral sau amoral e pe alt plan." Şi citează în sprijin pe Cehov. Iată toată arta romancierului realist şi naturalist. La care Gide răspunde: „Şi-apoi, imparţialitatea absolută a artistului, obiectivitatea desăvîrşită a operei sale îmi apare ca fiind ceva din ce în ce mai himeric. Artistul *în mod necesar* ia poziţie; şi cel mai bine e să-şi dea limpede seama de asta. Scrie pentru a dovedi ceva, orice ar fi...". Romanul *à thèse*, care urmăreşte să problematizeze viaţa, nu s-o ilustreze, în care obiectivitatea cedează locul angajării (morale şi deopotrivă estetice), iată-l cu luciditate afirmat înainte şi de Malraux, şi de Camus. Ceea ce era de demonstrat.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Mizerabili şi naivi*

Cine n-a citit, măcar o dată, *Mizerabilii* lui Victor Hugo? Adolescenţa noastră, a tuturor, s-a înduioşat de soarta lui Jean Valjean şi a Fantinei, sau i-a detestat pe soţii Thénardier. Mizerabili deopotrivă: întîi, fiindcă sînt demni de milă, ultimii, fiindcă sînt demni de dispreţ. Titlul marelui roman din 1862 joacă pe acest sens dublu al cuvîntului.

În aceste rînduri însă, nu despre o lectură de adolescenţă este vorba, căci autorul lor a trecut, vai, binişor de vîrsta respectivă. Va fi vorba de o relectură, oarecum tîrzie, a unei cărţi pe care puţini adulţi o cred demnă de atenţia lor, deşi le-o recomandă cu entuziasm copiilor. Adulţii văd cel mult filmele cu Jean Valjean.

Încerc să-mi raportez impresiile de astăzi la acelea de ieri. Mai limpede: să precizez deosebirea de *natură* care există între ele. La 13 sau 14 ani, citind prima oară romanul, *compătimeam* împreună cu protagoniştii, mă revoltam şi uram odată cu ei. N-am folosit întîmplător cuvîntul subliniat. *Mizerabilii* este unul din acele romane în care se pătimeşte la fiecare pagină: aş putea numi puţine altele în care să existe mai multă suferinţă. Însăşi lectura lui, cînd eşti adolescent, devine o suferinţă. E drept, răscumpărată la urmă de fericirea Cosettei, a tuturor celor demni de milă, şi de pedepsirea celor demni de dispreţ. Dar pînă acolo, drumul e lung şi trebuie să înveţi să înduri: şi nu e deloc uşor să rămîi indiferent cînd nenorocita Fantine îşi vinde părul şi dinţii ca să trimită bani soţilor Thénardier, sau cînd o vezi pe micuţa Cosette tremurînd de frică, noaptea, în pădurea unde se ducea după apă. Căci arta lui Hugo nu cunoaşte jumătăţi de măsură. Binele, răul, fericirea, durerea, norocul, ghinionul sînt, la el, extreme. Personajele hugoliene trăiesc numai pe culmile sufletului ori ale moralei.

Recitind, acum, romanul, primul lucru de care-mi dau seama este că emoţia mea şi-a schimbat complet natura. Întîmplările mă înduioşează sau mă revoltă într-un cu totul alt chip, aş îndrăzni să spun, mai senin. Surpriza

---

* *Teme 4*, Editura Cartea Românească, 1983, pp. 140-143.

oarecum dureroasă pe care mi-o provoca odinioară fiecare nouă întîmplare (cînd, de exemplu, văzînd pe Javert cum vine la domnul primar ca să-i ceară să-l destituie, fiindcă l-a bănuit şi reclamat pe nedrept, cititorul de acum trei decenii se simţea cuprins în primul moment de bucurie; o clipă mai apoi, cînd Javert spune că la Arras a fost descoperit adevăratul Jean Valjean, bucuria se transformă în spaimă, fiindcă cititorul care eram presimţea ce va face onestul Madeleine, cum se va denunţa singur ca să salveze un inocent), surpriza aceasta lasă locul acum unei foarte ciudate satisfacţii. Aş numi-o a recunoaşterii sau a confirmării. Ştiind ce va urma, aştept altfel. Văd salonul monseniorului Myriel, seara, cu masa pusă, cu tacîmurile de argint, cu sfeşnicele aprinse, o aud pe doamna Mangloire povestind că în oraş umblă un ocnaş periculos şi că nu e bine ca uşa casei să rămînă neîncuiată. Ştiu ce se va petrece peste o clipă, aşa că citesc pe nerăsuflate reproşul pe care doamna Mangloire îl face cu blîndeţe monseniorului care spune prea uşor oricărui străin „Intră!": într-adevăr, exact atunci, cineva bate tare la uşă şi monseniorul spune simplu „Intră!". E, firește, Jean Valjean. Tacîmurile, sfeşnicele, reproşul bunei femei, toate acestea joacă un rol imens în povestire şi eu ştiu care. Satisfacţia lecturii provine din această prevedere a acţiunii. În locul spaimei amestecate cu suferinţă, de altădată, simt acum o detaşare pe care ţi-o dă cunoaşterea, şi care, dacă nu mă face insensibil la nenorocirile eroilor, mă avertizează că vieţile lor se petrec într-o altă ordine de lucruri decît viaţa mea, şi anume într-o ordine în care timpul e reversibil şi viitorul previzibil. Miracolul celei de a doua lecturi a unui roman constă, în parte, în accesul pe care-l permite la acest univers cu legi speciale, unde poţi şti dinainte ce se va întîmpla cu oamenii pe care îi iubeşti sau îi deteşti.

Dincolo de schimbarea atitudinii de cititor, regăsesc în *Mizerabilii* aceeaşi lume extraordinară, uluitoare, care a încîntat atîtea generaţii. *Mizerabilii* este secolul al XIX-lea: cu măreţia şi josniciile lui, cu progresul şi nedreptăţile lui, cu revoluţiile, războaiele şi parăzile lui. Puţine romane au în mai mare măsură cuprinderea enciclopedică a capodoperei lui Hugo. Izbitor este şi felul în care Hugo priveşte pe om. Concepţia o exprimă Jean Valjean însuşi, devenit domnul Madeleine, cînd spune unor ţărani care aruncau urzicile ca nefolositoare: „Nu există ierburi rele, nici oameni răi. Nu există decît cultivatori răi". Iluzia cu adevărat excepţională a romancierului francez este că omul se naşte bun şi că, societatea înrăindu-l, împingîndu-l uneori la crimă, el rămîne, totuşi, oricînd recuperabil:

Scanned with CamScanner

ajunge modificarea condiţiilor, pentru ca ocnaşul crud şi brutal să se metamorfozeze în primarul generos şi bun sau omul de lume, superficial şi egoist în monseniorul Myriel, gata ca Iov să dăruiască oamenilor tot ce posedă. *Mizerabilii* descrie patru sau cinci astfel de uimitoare înălţări, după tot atît de uimitoare căderi. Există o evidentă naivitate aici. Dar, cu distanţa pe care o avem faţă de basme, înţelegem destul de bine de ce aleargă Jean Valjean după micuţul Gervais după ce i-a luat banul, şi de ce delicata Fantine calcă în picioare pălăria burghezului care a umilit-o. Este o netăgăduită măreţie în acest roman al suferinţei umane, de care nu va fi străin Dostoievski. Alungat de peste tot, chiar şi din cuşca unui cîine, Jean Valjean se trezeşte singur, noaptea, pe cîmp. Va spune după aceea monseniorul Myriel: „M-am dus pe cîmp să mă culc sub stele. Nu era nici o stea". Acest nefericit ştie la fel de bine ca Marmeladov că fiecare om trebuie să aibă un loc pe lumea asta unde să se poată duce. Monseniorul Myriel, jefuit de Jean Valjean după ce-i oferise găzduire, îi dăruieşte, pe lîngă tacîmuri, sfeşnicele de argint: „Îţi cumpăr acum sufletul – spune el fostului ocnaş; – ţi-l smulg din gheara gîndurilor negre şi a duhului pierzării şi-l dăruiesc Domnului". E un alt pact decît acela clasic, cu diavolul. Şi Jean Valjean îl încheie, ca şi Peter Schlemihl sau Faust pe al lor. În sfîrşit, naivii mizerabili sînt creaţia unui cunoscător al sufletului omenesc la fel de bun ca cei mai buni dintre romancierii secolului său. Recitiţi doar scena de la poliţie, dintre Javert, Fantine şi domnul Madeleine şi veţi crede că vă aflaţi în *Fraţii Karamazov*. Recitiţi, în definitiv, întreg acest roman, atît de profund în naivitatea lui, care rămîne una din marile cărţi ale lumii.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Adam Bede*

Cu *Adam Bede* de George Eliot, ne aflăm în faţa unuia din acele romane care, după ce au încîntat o epocă, au fost pe nesimţite împinse în uitare de schimbarea standardelor de lectură. Apărut în 1859, cu un an înainte de *Moara de pe Floss* şi cu doi înainte de *Silas Marner* (traduse şi ele în româneşte mai demult, ca şi *Felix Holt, radicalul*, unul din întîiele romane politice în sensul modern al cuvîntului), *Adam Bede* aparţine, ca şi acestea, atît realismului, în forma lui primitivă, din secolul trecut, cît şi victorianismului, pe care George Eliot l-a ilustrat probabil mai bine decît toţi contemporanii ei englezi.

Emoţia lecturii noastre, azi, este aceea a redescoperirii unui roman de altădată, cu toate bunele şi relele lui deprinderi. Estetica romanului s-a complicat foarte mult (s-a sofisticat, ar spune tradiţionaliştii), dar, iată, n-am pierdut cu totul gustul pentru fastidioasele şi monotonele descrieri, pentru naivele analize psihologice. Cine ar fi crezut că ne mai pot atrage toate aceste personaje simple şi cam necioplite, ducînd o existenţă austeră, sau că, mai ales, ne vom putea acomoda ritmului trenant al acestei existenţe, de care ne despart parcă secole de civilizaţie. Şi totuşi: romanele lui George Eliot ne farmecă precum o amintire din copilărie (e vorba de însăşi copilăria romanului), cu desuetudinea lor sentimentală şi cu didacticismul lor etc. Ne-am dezobişnuit şi să ascultăm direct vocea (ironic-duioasă) a naratorului însuşi, care nu se sfieşte în *Adam Bede* să-şi aroge deplina autoritate, să ne introducă în sufletele eroilor (ca un „braconier ce-şi poate permite – zice romanciera însăşi – să violeze nepedepsit orice proprietate privată"), să ne însoţească paşii, să ne reţină atenţia. N-am mai citit de mult *invitaţii* atît de candide ca aceasta: „Vom intra în vîrful picioarelor şi ne vom opri în prag, fără să trezim prepelicarul cu păr lucios şi castaniu, întins alături de cei doi pui ai săi în faţa căminului...". Şi cît de ciudat ni se pare că sună conversaţiile autoarei cu presupuşii ei cititori (şi mai exact,

---

* *Teme 3*, Editura Cartea Românească, 1978, pp. 82-84.

cititoare, căci, vorba lui Thibaudet, multă vreme romanul s-a scris pentru femei, mai libere decît bărbaţii lor să se consacre plăcutei îndeletniciri a cititului) din primul capitol al părţii a doua: „Pastorul ăsta din Broxton se comportă ca un păgîn – aud o cititoare revoltîndu-se". George Eliot scria pentru cititori mai puţin preveniţi decît noi şi, în orice caz, mai puţin dispuşi să înţeleagă de ce un om minunat ca Adam Bede a avut ghinionul să iubească o fată atît de superficială ca Hetty Sorel. Supuşilor reginei Victoria trebuia să li se explice că viaţa e în stare să joace astfel de feste pînă şi celor mai de treabă dintre personaje. Răbdătoarea, George Eliot o face, căci nu vrea să şocheze. Este la ea, de fapt, un continuu amestec de rezervă puritană şi de crud adevăr: în toate romanele, tragedia loveşte tocmai în cei pe care ar trebui să-i cruţe: dar ca nu cumva să fie bănuită de a cultiva nedreptatea, romanciera are grijă mereu să ofere năpăstuiţilor depline compensaţii. *Adam Bede* începe ca o epopee minuţios realistă, urmează ca o tragedie şi se încheie ca un basm.

Să nu ne facem că ignorăm riscul acestei literaturi: plictiseala. Răbdarea ne e mereu pusă la încercare. Am voi să ne identificăm cu personajele (aşa ne-au învăţat romanele din ultima sută de ani), să le trăim dinăuntru neliniştile, îndoielile, ambiguitatea, şi, în *Adam Bede* ca şi în celelalte romane ale lui George Eliot, sîntem siliţi să ne identificăm cu autorul: înţelept, atotştiutor, atotputernic. Am voi să ajungem mai repede la destinul eroului, la criză, la luptă; şi sîntem întîrziaţi de tot felul de descrieri şi ocolişuri; cadrul tabloului este vădit prea amplu, pentru a nu regreta că protagoniştii se pierd undeva, departe, în imensitatea lui.

Însă are şi acest stil lenta şi melancolica lui poezie. Ca într-o *saga* străveche, ne familiarizăm treptat cu locuri, oameni şi obiceiuri. Ce admirabilă pare, de la distanţă, viaţa aspră a fermierilor şi meseriaşilor din vechea Anglie! Ce gust trebuie să fi avut untul bătut zilnic în lăptăria curată ca lacrima a aprigei doamne Poyser! Şi ce ţinută morală are Adam, tîmplarul cuminte din Hayslope, pe care începem să-l iubim şi noi, aşa cum îl iubesc toţi locuitorii comitatului Loamshire! Ne simţim bine printre ei, imaginîndu-le viaţa paşnică şi cinstită. Închidem cartea cu gîndul la blînda Dinah, la pastorul Irwine (acest Lai Cantacuzin englez de la 1800), la nefericitul Arthur, la resemnatul Seth. Şi înţelegem deodată cît adevăr profund este în profesia de credinţă, ce ni s-a părut la început (de ce să nu recunoaştem?) atît de naivă, a romancierei: „Preocuparea mea este estetica, trezirea celor mai nobile emoţii, ce determină pe oameni să dorească dreptatea socială".

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Modernitatea lui Sadoveanu*

Recitesc paginile despre utopia umanistă a lui Sadoveanu din cartea pe care i-am consacrat-o şi mi se par fără anvergură. Oare cum de n-am luat în seamă posibilităţile ce mi se ofereau de a discuta într-un context mai larg? Şi, în al doilea rînd, ce neinspirat e pusă problema contemporaneităţii scriitorului, mai bine zis, ce nedrept!

Analizînd acum rădăcinile a ceea ce am numit utopia umanistă la Sadoveanu, constat că ea nu este singura în al patrulea deceniu al secolului nostru şi mă simt obligat să privesc oarecum altfel (deşi plin de circumspecţie) raportul dintre prozatorul român şi contemporanii lui. Două mi se par cauzele neînţelegerii (de către mine, de către alţii) a acestui raport: una, pe care am atins-o în treacăt, este considerarea operei sadoveniene în chip static, vreau să zic fără desfăşurare istorică şi fără ruptură (în vreme ce, în realitate, este o mare evoluţie de la povestirile naturaliste de după 1900, la epopeea istorico-ţărănească şi, mai ales, de aici la parabolele filosofice din anii '30); a doua cauză, mai complexă, priveşte situaţia scriitorului în cuprinsul prozei noastre, precum şi a acesteia în cuprinsul prozei europene. Fără a stărui, să spun că modernizarea prozei noastre în epoca interbelică s-a făcut în direcţia romanului psihologic proustian şi în a celui intelectualist gidian. Apogeul psihologismului european fiind în opera lui Proust, intelectualismul se prelungeşte prin Gide, Papini şi Huxley pînă spre mijlocul secolului. Ambele tendinţe reflectă o epocă de individualism şi chiar de aristocratism burghez; conştiinţa ei începe să devină limpede după primul război mondial, ca şi necesitatea de a o depăşi. (Nu proclamă Naphta în *Muntele vrăjit* agonia idealurilor din vremuri eroice ale burgheziei?) La noi, prin Camil Petrescu însă, prin Sebastian, Holban, Eliade şi ceilalţi modernişti, romanul este mai mult psihologic şi autobiografic, şi asta pe toată durata existenţei literare a lui Sadoveanu, care, nu încape îndoială, doar cu mare greutate s-ar putea

---

* *Teme 3*, Editura Cartea Românească, 1978, pp. 95-99.

înscrie în această linie. Cu nici un chip (cel puţin aici nu m-am înşelat) nu putem dovedi „modernitatea" lui Sadoveanu apropiindu-l de romancierii români cu care este (strict vorbind) contemporan. Ce legătură este între balzacianismul sumar al *Oamenilor din lună* şi *Maitreyi* sau între *Cazul Eugeniţei Costea* şi *Ioana*? Dar între *Zodia Cancerului* şi *De două mii de ani*? Firește, nici una.

Iată însă că, dacă ne referim la opere tîrzii ca *Divanul persian*, *Ostrovul lupilor* sau *Creanga de aur*, acelea în care scriitorul îşi construieşte viziunea umanistă utopică, ni se deschide calea unor comparaţii neaşteptate. În deceniul al patrulea (şi, în unele cazuri, mai devreme), cîţiva romancieri – a căror operă n-a fost întotdeauna cunoscută ori deplin înţeleasă atunci – sînt, ca şi scriitorul român, preocupaţi de a găsi soluţii morale la criza prin care Europa burgheză trecea – cea mai gravă din cîte cunoscuse de la Renaştere încoace – şi ei se situează pe poziţii estetice deosebite de ale romancierilor psihologişti din familia lui Proust. Cîţiva continuă în fond expresionismul. Apăsaţi de sentimentul tragicului istoric, conştienţi de mărginirea individualismului burghez şi de pericolul invaziei unor forţe sociale uriaşe, care ar putea reinstaura în Europa un nou şi întunecat „ev mediu", ei ne apar, cu toţii, sfîşiaţi între contrarii. Respectă spiritul culturii înăuntrul căreia s-au format şi încearcă să creeze altul. Sînt deci reformatori nostalgici. Le simţim la tot pasul ataşamentul faţă de valorile dominante în Europa ultimelor veacuri: în cultul raţiunii eroice slujite pînă la capăt de Camus („Am învăţat, de asemenea, că, în ciuda a ceea ce credem uneori, spiritul nu poate nimic împotriva sabiei, dar că spiritul unit cu sabia este învingătorul etern al sabiei trase de dragul sabiei"); în pedagogia şi riguros intelectuala Castalie din *Jocul cu mărgelele de sticlă* al lui Hermann Hesse; în seninătatea aproape extatică cu care primeşte teroarea şi moartea părintele Lambros din *Pe falezele de marmoră* al lui Ernst Jünger.

Putem spune că ei se împart între utopia unui umanism regăsit şi cruzimea lipsei de speranţă. Sadoveanu aparţine, împreună cu Th. Mann, Hesse, Camus, Jünger şi chiar Malraux, întîii atitudini; pe a doua o ilustrează Kafka, Svevo, Musil sau Canetti. A doua este, firește, mai radicală: Kakania grotesc-caricaturală a lui Musil, absurdul castel kafkian, incendierea simbolică, în *Orbirea* lui Canetti, a unei moderne biblioteci din Alexandria. Cea dintîi e, poate, mai complexă, căci ne dezvăluie mai clar tot acel amestec de nostalgie şi luciditate, de fidelitate faţă de valorile

Scanned with CamScanner

originare ale burgheziei (libertate, egalitate, fraternitate) şi de conştiinţa că ele au devenit insuficiente: Naphta contra Settembrini. Soluţia lui Th. Mann este, ea, esenţial filo-burgheză, cum va fi şi a lui Camus. Cetatea cu şapte turnuri, evocată în conferinţa de la Lübeck din 1926, este simbolul urbanităţii şi al spiritualităţii burgheze, oferind pe mai departe adăpost, în concepţia lui Th. Mann, artistului prigonit de o istorie naţională. Acestui burg ideal îi răspunde la Jünger schitul Rauten, în herbariul căruia botaniştii cavaleri se adăpostesc de atacul lemurienilor Marelui Pădurar. Ei vor părăsi în cele din urmă schitul, e drept; dar soluţia lui Jünger rămîne, cel puţin pînă la *Heliopolis*, individualismul aristocratic, spiritul care refuză sabia, Lambros nu Braquemart. Tipică pentru contrazicerea pe care această viziune lucid-nostalgică o implică este utopia eroismului la Malraux: revoluţia din *Condiţia umană* ori din *Cuceritorii* conservă eroismul, floare de preţ a individualismului, într-o epocă a istoriei făcute de mase.

În romanul lui Hesse, de care am vorbit, descoperim o utopie umanistă foarte înrudită cu aceea sadoveniană. Statului raţional al filosofilor din *Divanul persian* îi corespunde „provincia pedagogică" din *Jocul cu mărgelele de sticlă*, guvernată de un Ordin al spiritului, iezuit fără teologie, monahal fără religie, care are menirea să cultive valorile umaniste primejduite de istorie. Amîndoi opun unei lumi în degringoladă şi foarte sîngeroase un adăpost similar cetăţii thomasmanniene cu şapte turnuri şi blîndului schit Rauten. Un clasic umanist ideal stăpîneşte Castalia lui Hesse, o idee de educare a omului prin muzică şi prin matematică. La Sadoveanu, clasicismul (influenţat de asemenea de Orient) va aşeza la baza educaţiei filosofia şi în genere Cartea; dar va afirma în egală măsură spiritul colectivist, opus aceluia individualist jüngerian, sacrificiul eului (şi Hesse şi Sadoveanu nu urmează, cel puţin în acest punct, cum ne-am aştepta, pe Settembrini, ci de Naphta: „Toate instituţiile cu adevărat educative au ştiut dintotdeauna ceea ce are valoare pedagogică: adică, autoritatea absolută, disciplina de fier, sacrificiul, negarea eului, siluirea personalităţii"). Să adaug că, la Sadoveanu, modelul nu e atît de aspru spiritual, cum va fi în schimb al lui Hesse: la el spiritul pare a fi redevenit natură, îmblînzindu-se „religios". Intelectualismul estetic al romancierului elveţian, aşa de sever ascetic (hrănit de Pitagora, gnostici, Confucius, scolastică, Leibnitz, Nikolaus Cusanus, Abélard şi Novalis) e diferit de umanismul mai firesc natural al lui Sadoveanu (izvorît din tradiţia populară

Scanned with CamScanner

autohtonă, din iluminism, din cărţile înţelepte ale Indiei şi Chinei, din folclorul arab). „Jocul" lui Hesse, ca sinteză a tuturor conţinuturilor şi valorilor culturii europene, are cu siguranţă o rădăcină în enciclopedismul secolului al XVIII-lea, ca şi raţionalismul moral sadovenian: şi e (opresc aici comparaţia) echivalentul Cărţii sadoveniene, ca model de existenţă şi educaţie.

În sfîrşit, o morală colectivistă comandă o estetică de acelaşi fel. Aşa explică antipsihologismul acestei literaturi, dispariţia eroului (înlocuit de musilianul om fără însuşiri ori de omul unidimensional al lui Canetti), a insului cu biografie particulară; aşa se explică generalitatea alegorică – la Sadoveanu, ca şi la Hesse – ori formele negativ-ironice ale epicului la Joyce, satira expresionistă, simbolul şi mitul la alţii. O contemporaneitate, de această dată reală, apropie scrieri atît de neobişnuite ca *Divanul*, *Jocul* sau *Falezele*; în orice caz, ele aparţin unei familii comune, despărţită printr-un abis de romanul psihologist, experimental şi autobiografic care face carieră şi la noi pînă tîrziu. Şi cu care Sadoveanu n-are contact. Numai pusă în aceşti termeni modernitatea lui Sadoveanu ne lasă să întrevedem o soluţie avantajoasă.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Dosarul unui roman*

Se ştia de cîtăva vreme că există un „dosar" al *Scrinului negru*, alcătuit de G. Călinescu însuşi şi păstrat în arhiva personală. Cornelia Ştefănescu îl publică astăzi quasi integral, într-o ediţie care cuprinde şi romanul propriu-zis, astfel încît cititorul să poată face singur relaţia. Despre ce este vorba? Descoperirea, în roman, de către Ioanide a scrisorilor şi fotografiilor Catiei Zănoagă, în sertarele scrinului cumpărat la Talcioc, nu a fost, ca să zic aşa, inventată. Autorul însuşi a achiziţionat în condiţii similare o comodă Louis XV în sertarele căreia se aflau o bogată corespondenţă, două caiete cu însemnări zilnice, tăieturi din ziare, fotografii de familie şi numeroase acte oficiale legate în special de două procese de succesiune. Împreună cu fişele de lucru ale lui G. Călinescu – extrase, comentarii, planuri ale viitoarei cărţi – şi cu manuscrisul romanului, acestea alcătuiesc „dosarul" *Scrinului negru*, document în felul lui senzaţional, probabil unic în literatura noastră.

Într-un articol pînă azi inedit (publicat de Cornelia Ştefănescu în fruntea ediţiei), în care răspunde cam agasat criticelor la *Scrinul negru*, G. Călinescu se referă în trecere la „dosar" şi la raportul lui cu romanul („Fapt este că autorul însuşi a cumpărat un astfel de scrin, exact în condiţiile din roman – de unde a şi imaginat intriga generală – găsind în el documente din cele mai paradoxale, pe care le va oferi într-o zi unui Muzeu literar. Bineînţeles, autorul n-a copiat acele documente, ci a inventat altele"), numind procedarea „documentaţie materială cu personaje imaginare". Cornelia Ştefănescu explică pe larg în prefaţă cum a devenit conţinutul comodei roman: autorul a transcris pur şi simplu unele lucruri, a combinat între ele altele, a născocit în fine o parte. În principiu, altă cale nici nu există. Citind, la rîndul meu, scrisorile, jurnalele, actele şi celelalte mi-am dat seama de următorul paradox: deşi romancierul află de-a gata romanul său în sertarele comodei, el, în fond, scrie altul. E foarte instructiv

---

* *Teme 3*, Editura Cartea Românească, 1978, pp 100-107.

să constatăm cum, pe de o parte, aproape totul se găseşte în documente – de la intrigă la turnura particulară a frazei din scrisori – fără ca, pe de altă parte, romanul să împrumute din ele altceva decît materia brută. *Scrinul negru* este acest „dosar" plus G. Călinescu. Adaos, firește, esențial.

Să încercăm să vedem în ce direcție modifică romancierul documentul. Fişele lui de lucru ne-ar putea da o jumătate de răspuns ; cealaltă jumătate trebuie căutată în roman.

Fişele conțin la început transcripții de nume, expresii, fraze, prețuri, termeni medicali ori juridici, indicații de străzi, magazine, elemente istorice, politice sau mondene. Orice autor ar fi făcut la fel. Voind a plasa acțiunea romanului său în epoca scrisorilor din scrin, G. Călinescu avea nevoie de toate acestea pentru autenticitate. După ce deci parcurge documentele doar în scopul de a-şi forma o idee generală despre folosul lor, extrăgînd pasajele cele mai frapante, G. Călinescu începe deodată să-şi „vadă" romanul propriu : deja în fişa cu numărul 25, el aşterne pe hîrtie un plan al subiectului. De aici înainte asistăm la o metamorfoză a materiei prime în ficțiune romanescă. O preocupare este de exemplu onomastica. Firește, romancierul s-a ferit să copieze numele reale. S-a lovit de greutatea de a născoci altele plauzibile. Îl surprindem făcînd lungi liste, ezitînd, înlăturînd, căutînd mereu. O altă preocupare : genealogia. Rudenii, calculul vîrstei etc. Pe scurt, aceste fişe sînt – întîi – o selecție din conținutul scrisorilor şi actelor, apoi, o schițare a stadiilor succesive prin care trece concepția romanului. Ar fi exagerat să afirmăm că din selecție se poate înțelege care va fi originalitatea romanului. Selecția are în vedere romanul doar în felul în care coşnița de tîrguieli a unei gospodine are în vedere meniul zilei.

Şi iată în sfîrşit romanul : folosind povestea de dragoste din scrisori doar ca pe un element de legătură între celelalte planuri ale cărții ; situînd totul din unghiul arhitectului Ioanide, care în fond, trăgînd din scrin scrisoare după scrisoare, fotografie după fotografie, reflectează asupra unui destin străin, dar şi asupra lui însuşi („Cum e cu putință să fii gelos pe o femeie cînd de fapt o iubeşti pe o alta ? Acest lucru, constata Ioanide, era foarte posibil, şi cazul Ciocîrlan cu Caty...") ; dîndu-i, mai ales, o finalitate morală şi estetică. E limpede că altcineva ar fi scos de aici un roman diferit. Putem, chiar, să ne jucăm o clipă cu ideea că ne-ar fi căzut nouă în mînă aceste scrisori.

Scanned with CamScanner

Etta D. (prototipul Catiei) are în 1916 vreo 13 ani. Fiică de negustor bogat din Galaţi (care a murit lăsînd o succesiune încurcată), ţine deja un jurnal personal în limba franceză, în care notează micile neplăceri ale şcolii („Nous avons maintenant une sorte d'examen d'histoire ! Mon Dieu, quelle scie ! "), versuri din Edmond Rostand („Un baiser mais à tout prendre, qu'est-ce ? "), impresii de vacanţă („L'après-midi, de nouveau promenade en voiture avec les petits chevaux...") şi în genere cam tot ce-i trece prin cap. Scrisorile ei (către Alexandru B.) încep abia din 1932, cînd însă cunoştinţa lor datează de cinci ani. Intervalul îl cunoaştem din scrisorile lui Alexandru, care s-au păstrat, aşa că putem reface povestea de dragoste de la capăt. Etta e la douăzeci şi cinci de ani (în 1928) tot o fată zburdalnică şi răsfăţată. Alexandru, cu mulţi ani mai mare, e oarecum terorizat de capriciile ei (situaţia din *Jocurile Daniei* a lui Holban) şi o crede în stare de a amesteca ipocrizia cu inocenţa („Avez-vous éprouvé vraiment le besoin de me rendre méfiant. Je connais tout votre passé..."). Îi telegrafiază sau scrie zilnic ; răspunsurile ei se fac aşteptate. Pare nepăsătoare la opinia publică şi ia hotărîri grave de una singură, cu mare spirit de independenţă. El e şocat : „Ne puis ni comprende ni admettre ce que vous venez de faire". Jurist la o bancă, apoi diplomat şi plenipotenţiar, Alexandru are ştofa unui burghez „borné", prizonier al convenţiilor clasei sale, gata de nebunii, totuşi, pentru femeile iubite, cheltuitor şi lipsit de imaginaţie. În 1932, de cînd este prima ei scrisoare păstrată, Etta are deja tonul pasional (nu scutit de uşoară vulgaritate) care l-a impresionat pe G. Călinescu pînă la a-l face esenţial pe Caty : „Je sens tellement le besoin d'être tout près de toi, mon grand amour...". Alexandru a devenit între timp „mon Cat aimé", „mon pisic adoré", adresîndu-i-se la rîndul lui cu „mon chow-chow aimé". Scrisorile lui sînt tandre şi cam reci, încălzindu-se doar în perioadele de nelinişte ori de absenţă îndelungată. Recurge, acaparat de treburi, la telegrame stereotipe („Affectueuses pensées. Tendresses.") care ei îi displac. Etta are o epocă de mare aţîţare sentimentală, strecurînd în scrisori pătimaşe amănuntele cele mai indecente („Ce matin en arrivant de la campagne j'ai eu la joie de trouver ton télégramme, tes quelques mots me firent doux comme une caresse mon Cat aimé ! Moi aiussi je suis tellement «looking for you» et si je ne me retenais pas, je crois que je partirais à l'instant pour Tirana, tellement j'ai faim et soif de toi mon Amour aimé... Lorsque je pense à ton retour et lorsque je

Scanned with CamScanner

m'imagine de nouveau dans tes bras, je dois fermer les yeux car j'ai le vertige comme *après* tu sais").

Un moment de încordare survine chiar în pragul căsătoriei. Scrisoarea Ettei din 5 ianuarie 1934 începe brusc cu „Alex" şi cu „mon coeur se brise malgré mon immense dégout pour ta conduite". Ce se întîmplase? Un binevoitor semnalase Ettei că Alexandru are o relaţie aproape matrimonială cu o altă femeie, dîndu-i şi numele: Constanţa A. Etta vrea să rupă. El se apără, negînd energic, dar şi avocăţeşte („admettons que tout ce que l'on vient de te raconter soit vrai – *ce qui ne l'est pas du tout*"). La nevoie, o şantajează: „Eu am ştiut să te iert şi la Deauville şi anul trecut (cînd nici nu ţi-am vorbit de ele!) iar tu nu ai putut trece peste chestiuni care nu au nici o umbră de seriozitate...". Însă minte, şi Etta bănuieşte, iar mai tîrziu se convinge, căci în pachetul de scrisori pe care ea l-a ordonat şi l-a păstrat în scrin se găsesc scrisorile Constanţei către Alexandru. Acestea au o notă spirituală, sînt scurte, lipsite de afectare. Constanţa A. este doctoriţă la sanatoriul lui Amza-Jianul. El avea cheile apartamentului ei, ieşeau uneori în lume, o căuta la sanatoriu. S-au văzut se pare şi în străinătate, unde diplomatul o chema ca şi pe Etta. Episodul, tratat în trecere de G. Călinescu în roman, e foarte instructiv pentru psihologia protagoniştilor. Caty, în roman, este o Etta caricaturizată moral. G. Călinescu iubeşte jocul cu măşti, spectacolul, extravaganţa, amănuntul grotesc ori pitoresc, însă nu e un analist atent al sufletului femeii. O pune mai cu plăcere în situaţii ridicole decît o înţelege. El n-a reţinut pentru Caty o telegramă ca următoarea, după intenţia de ruptură, care e delicat răsfăţată şi totodată sfîşietoare: „Pauvre chow-chow mortellement blessé par son maître rien ne peut lui rendre tranquillité prie ne plus télégraphier". Şi nici răspunsul telegrafic al lui Alexandru, ironic cu fineţe, însă nu din dorinţa de a răni, ci tocmai ca semn că lucrurile au început să reintre în normal şi pot fi privite cu oarecare detaşare: „Suis navré état âme chow-chow". Şi încă: „chaque fois qu'il reste seul il lui arrive malheur". Ceea ce conţine o mică sugestie ambiguă: Deauville şi celelalte. Incidentul precipită căsătoria şi în curînd Etta intră mai decis în rolul Catiei, ca soţie de ambasador, care ştie să se zbată pentru prea cheltuitorul Alexandru, obţinînd amînări şi facilităţi la scadenţele periculoase. Această parte a corespondenţei a trecut substanţial în roman, pînă la sinuciderea lui Alexandru pe care însă G. Călinescu a trebuit s-o inventeze (ca şi legătura Catiei cu Oster, ultimul existent de asemenea în scrisori) *de toutes pièces*, fiindcă asupra ei corespondenţa tace.

Scanned with CamScanner

Cîteva amănunte suplimentare găsim într-o agendă a Ettei din 1939, cînd, văduvă şi în dificultate materială (au trebuit probabil să fie plătite datoriile fostului ambasador), încearcă să facă faţă. Însemnările aparţin unei femei dotată cu mult sînge rece (e o evoluţie de la tînăra din 1916 şi 1919), practică şi pozitivă. Aici apropierea de Caty e maximă. Amărăciunea pierderii lui Alexandru („mon coeur déborde d'amertume, il y a des jours ou je hais l'humanité") şi cîte un gînd sinucigaş fac repede loc voinţei de a trăi. Între cheltuielile de „reprezentare" înregistrate de agendă („Vogue + Modes et travaux", „eau de cologne Sèvres", „masque lanoline", ou „masque à l'oeuf", „gros grain gris, lamé bleu marin"), întîlnim reflecţii de felul: „to live in the present and make the most of it!" sau (cînd, evident, Etta se gîndeşte la sine); „beautiful, hard and selfish". În 1940 îl cunoscuse de cîtăva vreme pe maiorul Mircea C., prototipul lui Remus Gavrilcea, cu care în 1941 se căsătoreşte la iuţeală, înainte ca el să plece pe front. Maiorul e mai puţin grotesc decît Gavrilcea şi, desigur, mai puţin memorabil ca „personaj". E însă mai firesc uman. Se remarcă din nou că G. Călinescu îngroaşă linia. Maiorul scrie Ettei scrisori sentimentale cu metodă şi pline de informaţii concrete. Pînă şi în răsfăţ el pune o notă de autoritate cazonă: „Puişorule te rog încă o dată de acest lucru fiindcă în caz contrar, cînd vin la Bucureşti, o să-ţi trag o bătăiţă; dar nu prea tare". În fond o rugase să-şi ia singură din solda trimisă regulat un cadou de ziua ei. Ca să scape de front, Mircea foloseşte din plin relaţiile Ettei („Încă o dată te pup şi lucrează puiule intensiv în această chestiune"). Dar nu-i lipsit de bun-simţ (spre deosebire de Gavrilcea): „Te mai rog încă o dată să nu-mi trimiţi nimic în plus fiindcă nu poate aduce delegatul care trebuie să aducă pachetele pentru toţi ofiţerii de aicea". Fotografia nevestei o ţine pe birou, ca şi personajul din roman, dar nu e vorba de un nud ca acela cu care Remus îi epata pe colegii ofiţeri. Scrisorile Ettei, în esenţă la fel de pasionale, au acum un ton nou, „mămos", învăţat de la maiorul însuşi, ca şi ortografia cu totul personală (înainte, Etta scria corect): „Puiul mamei scump înaintările nu au apărut încă...". „Pisicul" a devenit „puiul" sau chiar „puişorul". La aproape 40 de ani, Etta continuă a face impresie în societate. La nunta unui Brancovan cu o Ştirbey (din care s-a inspirat G. Călinescu pentru nunta celuilalt Gavrilcea), prinţul Sturdza „a spus că parcă eram un trandafir". „Am avut mult succes", scrie altă dată Etta, care nu lipseşte de la petreceri (deşi e război) unde tinerii se lipesc de ea „ca muştele". Mircea, care prea a văzut multe în viaţă ca să mai fie

Scanned with CamScanner

gelos, ricanează: „Dar un lucru pare şi mai curios; cum de mai trăiesc muştele şi în special în casa lui Uţă sînt roiuri; ia spune, mierea mea?". Ştie să fie şi elocvent în tandreţe (care e încă şi mai sumară decît a lui Alexandru): „Pe unde ai mai umblat şi ce crai ai mai întîlnit; ce-ţi mai spun şi ce poezii îţi mai fac? Să nu asculţi nimic fiindcă toate sînt minciuni; să te gîndeşti tot timpul la mine şi să mă asculţi numai pe mine, care-ţi spun vorbe sincere şi adevărate". E ironic, dar pare totodată a se convinge singur de sinceritatea sentimentului. Fără mare complexitate, maiorul nu e o simplă brută ca Remus. Scrisorile lui sînt, oricum, documentar, foarte instructive. G. Călinescu nu le-a folosit pentru atmosfera reală din armată, de pe front; a preferat să dezvolte o latură mai sumbră şi mai bizară, cum e aceea cu exerciţiile de tir ale ofiţerilor germani în lagărele de evrei, care nu provine din corespondenţă. Aici sînt doar noroaiele, gerul, viscolele, epuizarea, micile petreceri cu coniac franţuzesc (deşi „singura mea băutură este spritzul") la aniversări, speranţe de chemare în ţară, probleme cu avansări („cred că ai văzut că se face cîte 2 lt. colonei şi cîte 18 generali!"), dispreţ faţă de învîrtiţii din spatele frontului şi altele ca acestea. E un război nespectaculos, însă teribil („dar ştii că moralul lasă de dorit"), ameninţarea tifosului fiind uneori mai mare decît a catiuşelor. Cum şi la Bucureşti e scumpete, maiorul trimite unt îngheţat, prin delegat. În mai 1942 corespondenţa se întrerupe.

Dintr-o scrisoare a Ettei putem deduce că maiorul va fi rechemat în ţară la Marele Stat-major. În ultima lui scrisoare, se scuză de nişte învinuiri ale Ettei: „Puiule scump cred că nu ţi-am dat dovadă de lichelism şi falşitate; caracterul nu-mi permite". Scurt şi cuprinzător. Ştim doar că cineva i-a spus Ettei că el s-ar simţi nenorocit cu ea. Mai are oare Etta la patruzeci de ani energia de la treizeci? Faptul că nu mai există scrisori ne-ar putea îndemna să credem într-o ruptură. Însă nu e probabil (motivul e derizoriu). Mai probabil, Mircea a fost avansat şi adus în ţară. În 1943, Etta semnează dealtfel o cerere cu „Ecaterina lt. col. C.". În acelaşi an Mircea se află totuşi pe front, căci adună tăieturi din ziare cu situaţia războiului, adnotîndu-le minuţios. Ce s-a întîmplat mai departe nu mai ştim. Vocile tac. Protagoniştii intră în neant. Rămîne loc pentru imaginaţie.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

„Lumea" lui Dostoievski*

„Înţelegi dumneata ce înseamnă să n-ai unde te duce? – îl întreabă Marmeladov pe Raskolnikov încă de la prima lor întîlnire, la începutul romanului *Crimă şi pedeapsă*. Orice om trebuie să aibă măcar un loc de lume unde să se poată duce! Fiindcă vine o clipă cînd îţi trebuie neapărat o ieşire..." Teribile, profetice cuvinte, al căror sens Raskolnikov îl va pătrunde mai tîrziu, cînd va fi el însuşi pus în situaţia de a nu avea unde să se ducă. Şi le va repeta sieşi în discuţia cu Sonia: „Ce-i de făcut? Trebuie să tai funia o dată pentru totdeauna şi să porneşti înainte, fie ce-o fi". Le va auzi din gura lui Svidrigailov: „Eh, Rodion Romanîci, adaugă el pe neaşteptate. Toţi oamenii au nevoie de aer, da, da, de aer... Şi asta mai înainte de toate". În sfîrşit, cercul se va închide cînd anchetatorul, Porfiri Petrovici, convins că Raskolnikov este ucigaşul, îl va lăsa totuşi liber o zi şi la întrebarea nedumerită a acestuia: „Şi dacă am să fug?", va răspunde: „Nu, dumneata n-ai să fugi. Un mujic fuge, un sectant la modă (...) fuge, fiindcă lui îi e de ajuns să-i arăţi un capăt de deget, ca micimanului Dîrka, ca să creadă întreaga viaţă tot ce pofteşti! (...) Ce ai să faci ca fugar? Viaţa fugarului e urîtă şi grea, iar dumneata acum, în primul rînd, ai nevoie de aer curat, spune şi dumneata, ăsta-i aerul de care ai nevoie? Dacă fugi, ai să vii singur înapoi. Dumneata nu te poţi lipsi de noi".

Ce va să zică: a nu avea unde să te duci, pentru eroii lui Dostoievski? Fiindcă, în definitiv, de la întîlnirea cu Marmeladov, cînd Raskolnikov este pe punctul de a ucide, şi pînă la discuţia cu anchetatorul, cînd este pe punctul de a se recunoaşte vinovat, întreg zbuciumul sufletesc al personajului se leagă tot mai adînc de această întrebare. S-ar putea spune că Marmeladov îi prooroceşte calvarul: abia după crimă, Raskolnikov şi-o va adresa sieşi, o va simţi ca fiind a lui.

Raskolnikov ucide pentru a-şi dovedi lui însuşi că este liber, necondiţionat de împrejurări, de lume, puternic şi capabil să-şi împlinească

---

* *Teme* 2, Editura Cartea Românească, 1975, pp. 12-19.

destinul. Prin acest gest el se aşază mai presus de lumea în care trăieşte, vrea să dovedească, prin dispreţ faţă de morala acestei lumi şi prin sfidarea legilor ei, că nu depinde decît de sine. În articolul despre psihologia criminalului, în convorbirea cu Porfiri Petrovici ori în aceea cu Sonia, cînd i se spovedeşte, Raskolnikov susţine necontenit legitimitatea unei atari fapte, dacă este săvîrşită de un om „neobişnuit". El împarte pe oameni în două categorii : în oameni „obişnuiţi", care se cade să se supună legilor, şi oameni „neobişnuiţi", care „ar avea dreptul... nu oficial, ci de la sine putere, ar avea dreptul să permită conştiinţei lor să treacă peste... unele piedici, şi asta numai în cazul în care realizarea ideii lor (care uneori poate fi salvatoare pentru omenire) ar cere acest lucru". Este cu putinţă o asemenea libertate? Raskolnikov crede că da ; însă întreaga lui dramă îi va arăta că din puterea lumii nu există scăpare. Va face, pe cont propriu, experienţa cea mai teribilă a multor eroi dostoievskieni, aceea de a nu avea unde să se ducă. Raskolnikov propune Soniei să fugă împreună în America. Svidrigailov fusese acela care îi sugerase ideea. Dar este doar o iluzie de-o clipă, fiindcă amîndoi ştiu că nu există soluţie, răul fiind înlăuntrul lor, nu în afară. O ştiu la fel de bine Svidrigailov sau Marmeladov. O ştiu toţi eroii scriitorului. Lunga călătorie pentru care se pregăteşte Svidrigailov, anunţînd-o logodnicii sale, este sinuciderea. Escapadele nefericitului Marmeladov nu-l duc nicăieri. Toate personajele se învîrtesc parcă într-un cerc vicios, prizonieri fără scăpare ai lumii pe care o urăsc, dar în care sînt nevoiţi să trăiască pînă la capăt. Iar această lume – lumea lui Dostoievski – este neînchipuit de mică : nu pămîntul întreg, nu Rusia, nici măcar Petersburgul, ci, adesea, numai o stradă, o casă sau o cămăruţă cît o „cabină de vapor" (cum numeşte un personaj mansarda lui Raskolnikov).

O lume fără ieşire şi a cărei strîmtoare fiecare personaj o măsoară cu propriul destin. Plictisit de blîndul Razumihin, care-i poartă de grijă ca unui bolnav, lui Raskolnikov îi trece un moment prin minte să-şi schimbe adresa, să-şi piardă urma (nu de frica de a fi denunţat, ci pur şi simplu fiindcă vrea să rămînă singur) ; renunţă însă numaidecît, dîndu-şi seama că prietenul lui îl va găsi la fel de uşor ca şi prima dată, informîndu-se la „biroul de adrese" (instituţie kafkiană, firește). Nu numai că nimeni nu poate evada : dimpotrivă, toţi eroii tragediei se strîng unii în preajma celorlalţi, într-un spaţiu din ce în ce mai strîmt şi mai sufocant, ca şi cum i-ar împinge o forţă mai presus de voinţa lor. Razumihin se mută pe aceeaşi stradă cu Raskolnikov. Logodnicul Duniei, Lujin, vine să locuiască

Scanned with CamScanner

în casa unde locuieşte Marmeladov (deşi nu este vreo legătură între ei; pur şi simplu, din întîmplare). Proaspăt sosit la Petersburg, Svidrigailov închiriază o cameră în casa în care se refugiase Sonia. Se conturează treptat acel spaţiu infim, mai apăsător decît o închisoare, care este spaţiul tragediei dostoievskiene. Personajele se lovesc necontenit unele de altele, oriunde s-ar duce, se întîlnesc la tot pasul, îşi întorc spatele spre a se regăsi faţă-n faţă după scurt timp. Pornit în căutarea lui Svidrigailov, Raskolnikov nimereşte într-un cu totul alt cartier decît cel dorit, din buimăceală, dar are surpriza de a întîlni acolo pe Svidrigailov. Altă dată, trecînd pe un pod, asistă la un accident de trăsură şi omul scos de sub roţi este Marmeladov. În restaurantul unde se ascunde, evadînd de sub supravegherea lui Razumihin, dă peste Zametov, secretarul cunoscut din biroul poliţiei. Suferind o hemoptizie, pe stradă, Katerina Ivanovna este transportată în camera Soniei, unde nu mai călcase pînă atunci, dar care se întîmplă să fie în vecinătate. Toţi eroii par a se şti unii pe alţii dintotdeauna. Razumihin e rudă cu anchetatorul. Lizaveta, pe care Raskolnikov a ucis-o odată cu sora ei, bătrîna cămătăreasă, fusese prietena Soniei şi-i dăruise o cruciuliţă şi *Noul Testament*, din care Sonia îi va citi lui Raskolnikov în scena spovedaniei. Acest spaţiu strîmt ca al unui oraş de provincie de altădată nu e doar decorul evenimentelor: el influenţează direct evenimentele. Ideea, chiar, a crimei îi este sugerată lui Raskolnikov de o discuţie, ascultată întîmplător, într-o cîrciumă, între un fost student şi un ofiţer. Iar hotărîrea finală de a ucide, Raskolnikov o ia auzind, tot întîmplător, pe Lizaveta spunînd unor negustori în piaţa Sennaia că va lipsi de acasă a doua zi după ora şapte seara. Svidrigailov trage cu urechea la uşa Soniei şi află că Raskolnikov este ucigaşul. Anchetatorul ascunde după o perdea pe martorul principal al crimei. Suferinţa, iubirea, viaţa şi moartea se petrec în acest spaţiu public, sub ochi indiscreţi, ca pe o scenă de teatru.

E vorba de o anumită reprezentare a lumii, pe care o vom regăsi şi la Kafka. Personajele locuiesc în case de raport, în camere de trecere, mai multe la un loc (şi nu totdeauna fiindcă ar fi săraci: ce-l împinge pe Lujin să împartă o cameră cu Lebiaznikov în casa Marmeladovilor? nu avea Svidrigailov destui bani spre a evita o casă de felul aceleia în care trăieşte sărmana Sonia?). Promiscuitatea aceasta transformă evenimentele cele mai intime în evenimente publice. Cîrciuma, strada sau piaţa sînt alte simboluri pentru acelaşi spaţiu prin excelenţă public în care se consumă dramele eroilor lui Dostoievski. Ca şi cum nici unul dintre ei nu ar avea un

Scanned with CamScanner

loc unde să se ducă, unde să se ascundă de ceilalţi, unde să rămînă singur. Solilocviile lui Raskolnikov au drept cadru străzile şi pieţele. Marmeladov i se spovedeşte într-o cîrciumă, în timp ce asistenţa se prăpădeşte de rîs, şi tot într-o cîrciumă explică Raskolnikov lui Zametov *cum ar fi ucis* el pe bătrînă. În cămăruţa lui Raskolnikov se află aproape în permanenţă trei sau patru persoane, făcînd din ea un loc asemănător cu orice loc public. Avem impresia că personajele aleargă continuu de colo-colo, se vizitează de cîteva ori pe zi, se urmăresc, se caută, petrecîndu-şi cea mai mare parte din timp împreună, pe stradă. M. Bahtin a putut vorbi cu dreptate de o viziune carnavalescă a lumii lui Dostoievski, punînd-o în legătură cu literatura lui Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes şi Grimmelshausen, cu proza picarescă sau cu menippeea antică (*Problemele poeticii lui Dostoievski*). Totuşi, sensul pe care criticul îl dă acestei viziuni se poate discuta: se poate discuta mai ales dacă serbarea colectivă, apropiind la maximum pe oameni, îi scapă cu adevărat de teamă, îi eliberează de cătuşele „gravităţii oficiale, unilaterale şi posace, izvorîtă din frică, dogmatică şi ostilă devenirii şi schimbării..." Din exemplele pe care le-am examinat mai sus, s-ar zice că, deşi asemănătoare cu o scenă de carnaval, lumea lui Dostoievski nu-şi pierde, ci tocmai dimpotrivă, îşi sporeşte atributele de univers închis, concentraţionar. Lumea lui Kafka, Sartre, Camus şi a altor prozatori moderni provine de aici. Absenţa intimităţii, a locului de solitudine, face din această lume un adevărat iad. Carnavalul la care participă eroii lui Dostoievski este infernal şi tragic. Mai degrabă decît „bucuria substituirilor", decît „o voioasă relativitate", cum scrie M. Bahtin, el exprimă spectacolul totalei depersonalizări a insului. Mascarada dostoievskiană e întunecată şi grotescă. Eroii îşi pierd parcă, odată cu dreptul la un loc unde să se poată duce, conştiinţa propriei identităţi. Cînd Marmeladov se mărturiseşte lui Raskolnikov, la cîrciumă, el nu este cîtuşi de puţin un vesel erou de carnaval, scăpat de apăsarea lumii oficiale, bucuros de a-şi putea descărca sufletul: este, din contra, un om disperat, în culmea silei de sine şi de viaţă, lipsit pînă şi de cea mai firească pudoare. Pudoarea presupune mîndrie, demnitate: dar ce importanţă mai are pentru Marmeladov dacă e socotit un om ori un măscărici penibil, cu fardul scurs pe obraji şi cu hainele năclăite de praf şi de sudoare? Se pedepseşte, măcar, mărturisindu-se public ori lăsîndu-se tîrît de păr de Katerina Ivanovna în văzul copiilor? Marmeladov a uitat, odată cu mîndria, orice noţiuni etice: el este dincolo de bine şi de rău, un om pentru

Scanned with CamScanner

care nimic nu mai are valoare în afara ruşinii lui imense. Bufoneria aparentă ascunde scîrba, rîsul sună strident, fals, disperat, plînsul e înjositor. Carnavalul dostoievskian e unul al suferinţei şi al abjecţiei morale, în care străfundurile cele mai tulburi ale sufletului omenesc se dau pe faţă: ar fi ciudat şi inexact să vedem în astfel de scene groteşti numai expresia unui instinct al libertăţii omului în faţa apăsării sociale. Eroul dostoievskian trăieşte rareori comuniunea sa cu ceilalţi ca pe o eliberare, chiar dacă o caută, chiar dacă, mai ales, nu i se poate sustrage: eliberarea ar însemna să aibă un loc unde să se poată duce. Ironia cu care Dostoievski înfăţişează (în *Crimă şi pedeapsă* mai puţin decît în *Adolescentul* ori în *Demonii*) anumite personaje şi „idealurile" lor trebuie explicată şi prin această oroare de viaţă trăită într-un spaţiu prea strîmt, care nimiceşte sau mutilează pe om, pe o scenă de carnaval.

Şi, desigur, prin oroarea de un timp împărţit cu toată lumea. Aşa cum nu are un loc al lui unde să se ducă, eroul lui Dostoievski nu are nici un timp al lui; ca şi spaţiul, timpul lui e public. De aici, o structură anume a naraţiunii la Dostoievski, în care, adesea, formelor de succesiune le sînt preferate formele de simultaneitate ale acţiunii. Timpul global efectiv este în general scurt; evenimentele par condensate în acest timp ce li s-a acordat, într-o înghesuială asemănătoare cu aceea a spaţiului. Momentele de relaxare – pentru Raskolnikov, pentru oricare dintre eroii lui Dostoievski – lipsesc: toate întîmplările sînt esenţiale, dramatismului este mereu în culmea sa. Timpul redus creează impresia de densitate, de aglomerare. Naraţiunea se desfăşoară continuu pe mai multe planuri şi în fiecare plan în parte tensiunea se află continuu într-un punct maxim. În timp ce are loc marea scenă dintre Raskolnikov şi Sonia, Katerina Ivanovna îşi scoate copiii în stradă, îmbrăcîndu-i ca pe nişte măscărici, şi-i obligă să cînte la flaşnetă; în timp ce Svidrigailov îşi trage un glonţ în cap, Raskolnikov se duce la mama sa şi aproape se recunoaşte vinovat de crima săvîrşită. Sîntem mereu cu sufletul la gură, intrigaţi, torturaţi sau plini de scîrbă. Scriitorul nu ne lasă să respirăm, după cum nu-şi lasă personajele. Nu există personaje mai hărţuite de creatorul lor decît poate în tragediile lui Shakespeare. Existenţa fiecăruia seamănă cu un coşmar; acelaşi coşmar din care nu va izbuti să se smulgă eroul lui Kafka din *Procesul* sau din *Castelul*. Numai că, dacă la Kafka de obicei un singur personaj are conştiinţa acestui coşmar sau îl suportă, la Dostoievski pînă şi cel mai neînsemnat personaj participă la ritmul infernal al evenimentelor.

Scanned with CamScanner

Siliţi să trăiască în acest spaţiu prea strîmt, sufocant, şi în acest timp grăbit şi nemilos, eroii lui Dostoievski ar putea fi comparaţi cu nişte actori care nu apucă să-şi schimbe costumul de la o reprezentaţie la alta, nevoiţi să rămînă permanent în scenă. Nu numai spaţiul se micşorează pe durata tragediei, reducîndu-se la un loc unde toate personajele se înghesuie ca într-o închisoare : dar timpul devine şi el atît de precipitat, încît întregul spectacol pare a se desfăşura neîntrerupt, ca unicul act al unei unice piese. Această scenă, acest decor mereu acelaşi, această piesă unică – iată o metaforă posibilă a existenţei umane în viziunea lui Dostoievski. În aceleaşi costume de la început pînă la sfîrşit, eroii lui trăiesc şi mor, iau parte la nunţi şi la praznice, se duc în vizită sau dorm, rătăcesc pe străzi sau uită de ei înşişi prin cîrciumi sordide. Cînd Katerina Ivanovna cade răpusă de un acces de ftizie, cei trei copii ai ei plîng la capul patului, îmbrăcaţi ca nişte bufoni, cu pălării şi funde ţipătoare, aşa cum i-a surprins nenorocirea în timp ce cîntau la flaşnetă pentru a-i înveseli pe trecători. Scenă tipică pentru bîlciul tragic, pentru carnavalul grotesc care este lumea lui Dostoievski. Măştile, costumele, decorul – sînt date de la început. Rîsul şi plînsul, naşterea şi moartea, crima şi conversaţia filosofică, spovedania păcătosului şi rugăciunea copilului, suferinţa şi transfigurarea se amestecă şi se confundă într-un spectacol uluitor care este, deopotrivă, spectacolul nimicniciei şi al măreţiei omului. Din această lume, de la acest spectacol, nici o ieşire. Orice om trebuie să aibă măcar un loc în lume unde să se poată duce, spune Marmeladov : orice om în afara omului dostoievskian. Nici Raskolnikov, nici Svidrigailov, nici Katerina Ivanovna, nici Sonia, nici Marmeladov însuşi nu au unde să se ducă. În aceasta constă tragedia lor : de a-şi trăi viaţa ca pe o îngustă scenă de teatru, fără uşi şi ferestre, nădăjduind zadarnic să afle scăpare : prin revoltă, jertfă, uitare de sine sau moarte. Fiindcă vine o clipă cînd tuturor le trebuie neapărat o ieşire...

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Despre înţelegere*

Recitesc *Adolescentul* lui Dostoievski şi-mi dau seama că, deşi „recunosc" cu uşurinţă romanul, îl „înţeleg" altfel decît înainte. Oare de ce nu există identitate profundă între două lecturi? Căci, evident, nu-i vorba cîtuşi de puţin, în cazul de faţă, de acele diferenţe minime care se datoresc schimbării dispoziţiei noastre sufleteşti sau unor trecătoare împrejurări exterioare. Mi se relevă acum un sens, altul decît la o lectură anterioară. Şi, ceea ce e mai curios, sensul cel nou îl face să pară nejustificat pe cel vechi. Ce înseamnă a înţelege o carte? Ce ne împiedică să înţelegem mereu la fel cărţile la care ţinem şi pe care le recitim? Mărturisesc că imposibilitatea de a regăsi vechile cărţi m-a obsedat adesea ca o nestatornicie a gustului şi, poate, a firii mele adînci. Singurul timp care contează, al lecturii, să fie oare prezentul? O lectură care infirmă necontenit lectura care-i premerge uneşte bucuria revelaţiei cu amărăciunea renunţării: vrem, uneori, să ne şi confirmăm pe noi înşine, trecutul nostru, nu doar să ne descoperim schimbaţi. Este o ciudată emoţie aceasta a neindentităţii adînci cu noi înşine, ca şi cum ne-am privi în fotografii din copilărie sau din adolescenţă.

Cînd citeam în clasele primare romanele lui Jules Verne, mă simţeam tentat să scriu eu însumi romane asemănătoare. Şi chiar am scris o versiune a *Insulei misterioase*. Multă vreme am crezut că era vorba de un instinct artistic incapabil să-şi afle o materie originală, de un mimetism explicabil prin incipienţa vocaţiei literare. Astăzi însă nu mai cred că mimetismele copilăriei sînt semn de vocaţie creatoare: ceea ce mă împingea să rescriu romanele lui Jules Verne era altceva şi anume un ignorat încă instinct critic. Iată cum îmi explic lucrurile: lectura în sine nu mă satisfăcea, o resimţeam ca pe o experienţă nedusă la capăt, parţială, care-mi stîrnea un interes mult mai adînc şi mai durabil şi care-şi căuta nişte cadre obiective în care să se exprime. Scriind eu însumi o *Insulă misterioasă*, inventam de

---

* *Teme 2*, Editura Cartea Românească, 1975, pp. 20-23.

fapt un „dublu" al operei lui Jules Verne, îi prelungeam existența în afara ei, o condiționam de subiectivitatea mea într-o măsură mult mai mare decît la simpla lectură. Altfel spus, mi-o însușeam inconștient: rescrierea era o luare în posesie. Act criptic tipic deci, lipsit doar de limbajul specific, deturnat prin literatură. „Dublul" meu păstra structurile profunde ale romanului și schimba conținutul imediat. Rescrierea era ca o reluare a operei dintr-un anumit unghi: fără să urmăresc deloc asta, povesteam *ceea ce înțelesesem* eu din *Insula*. Era o explicitare sub forma repovestirii: o critică deghizată în creație. De aceea cred că în fond romanul meu era mai curînd verificarea unei aptitudini critice decît a uneia epice, chiar dacă o astfel de critică este una *literală*, nicidecum una *literară*. Dar oare critica literală nu premerge criticii literare? Și încă ceva: critica constă în crearea unui dublu al operei, în același timp asemănător și diferit. Cel mai simplu comentariu repetă opera și o modifică. De aceea autorul însuși se recunoaște atît de rar în imaginea critică. Înțelegerea este un act de apropiere a literaturii: iar critica începe totdeauna de la expresie. Strict vorbind, nu există impresionism critic decît ca formă de dilentantism. Critica veritabilă începe prin a exprima. Cine își închipuie că a prins sensul romanului, dar nu e încă în stare a-l numi se înșală: cu siguranță e vorba doar de o intuiție confuză. Și dacă e adevărat că putem exprima ceva numai întrucît am înțeles, e tot așa de adevărat că înțelegem numai întrucît exprimăm. Înțelegerea critică e noțiune sinonimă cu expresia.

În *Adolescentul* (spre a mă întoarce de unde am pornit) ca, dealtfel, și în *Demonii* sau alte romane ale lui Dostoievski, un rol important, rareori luat în seamă, revine personajului-povestitor: Arkadi în *Adolescentul*, „cronicarul" anonim în *Demonii* etc. Acesta este un martor al evenimentelor și uneori, cum se întîmplă cu Arkadi, un participant la evenimente; dar și cel care relatează evenimentele. În clipa cînd începe relatarea, faptele sînt de domeniul trecutului: povestitorul cunoaște sfîrșitul. Într-un fel, povestindu-le, le retrăiește. Retrăirea e departe de a constitui o simplă reproducere fidelă și obiectivă a trecutului: ea nu e lipsită de un anume *parti-pris* afectiv și seamănă deci sub multe raporturi cu o invenție. Orice povestitor e și puțin mitoman. Romanul ca atare este versiunea lui Arkadi asupra evenimentelor: iar el se prevalează foarte tare de acest avantaj. Știm ce știe el; cîteodată mai puțin; niciodată mai mult. Ne poate purta cu vorba sau poate anticipa asupra intrigii; ne poate ascunde unele lucruri sau ne poate minți asupra altora. Sîntem în mîna lui. Interesant e că Arkadi s-a găsit el însuși cîndva într-o situație similară cu a cititorilor lui de azi:

Scanned with CamScanner

căci dacă acum ştie ceea ce noi nu ştim, la început ştia mai puţin decît oricare dintre celelalte personaje. Se răzbună pe noi pentru ignoranţa în care a fost ţinut. Ne povesteşte cum i s-a povestit.

Să analizăm mai îndeaproape această împrejurare. Prins fără ştire în tulburi evenimente familiale, Arkadi se vede obligat să facă unele cercetări privind trecutul tatălui său, Versilov, şi al cîtorva dintre cunoştinţele acestuia. În primul moment, Arkadi e mînat doar de curiozitate: Versilov i se pare un om enigmatic şi care merită efortul de a fi cunoscut mai bine. Să notăm în treacăt că Arkadi şi-a petrecut întreaga copilărie fără să fi avut cine ştie ce legături cu ai lui, cu Versilov mai ales; el este un intrus în viaţa propriei familii. Cu timpul, simpla curiozitate nu mai explică demersurile lui Arkadi, lansat de-a binelea într-o complicată anchetă morală; dacă iniţial el era liber să se amestece în destinul celorlalţi sau să-i părăsească pentru totdeauna, ulterior faptele iau o asemenea întorsătură încît Arkadi trebuie să meargă pînă la capăt. Ceea ce determină această întorsătură este chiar *intervenţia* lui Arkadi în viaţa lui Versilov, a Katerinei Nikolaevna, a prinţului Sokolov şi a celorlalţi. Din martor, personajul devine participant, şi în curînd „autor", căci amestecul lui influenţează cursul unor evenimente şi naşte alte evenimente. Cînd totul se sfîrşeşte, Arkadi îşi scrie „însemnările" (aşa le numeşte el). Înseamnă oare aceasta că şi-a recîştigat calitatea iniţială de martor? Că a redevenit „inocent"? Nicidecum.

Însemnările înseşi sînt o dovadă; ele reprezintă „lectura" lui Arkadi. Şi nu doar cronologia evenimentelor îi aparţine, ci interpretarea lor. Mai mult: evenimentele îi aparţin. Fiindcă scriind, Arkadi vrea să se clarifice în primul rînd pe sine; iar sensul celor trăite i se revelă doar scriindu-le.

Această situaţie neobişnuită îi creează eroului raporturi neobişnuite cu cei din jur. El este cel mai puţin informat dintre toţi şi cel mai doritor să se informeze. Ceilalţi ştiu lucruri pe care el caută să le afle (prin orice mijloace: trăgînd cu urechea de după perdea, desfăcînd scrisori, smulgînd mărturisiri, plătind spioni etc.). Arkadi e un „intrus", înainte de orice, prin naivitatea de care dă dovadă: ceilalţi au o experienţă care lui îi lipseşte. Între Arkadi şi restul personajelor este raportul de la un nou-venit, de la un străin, la o lume închisă, la o castă, ce-şi apără cu străşnicie secretele. Arkadi învaţă să se cunoască pe sine în măsura în care învaţă să cunoască această lume. *Adolescentul* este romanul unei iniţieri: al formării caracterului şi firii unui tînăr. Generalizînd, aş spune că este romanul iniţierii la „şcoala vieţii".

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Doamna Bovary şi doamna Dalloway*

Mi-a căzut în mînă zilele trecute un articol mai vechi al lui G. Călinescu despre roman, în care am citit această definiţie: „Ce este romanul în linii generale? Un studiu al oamenilor în caracterele lor generale şi cu particularităţile lor individuale. Aceşti oameni trebuie să trăiască. Trăiesc? Bine. Nu trăiesc? N-avem de-a face cu un romancier". Definiţia, mi-am zis, e desăvîrşită în simplitatea ei, fiindcă, ce mai atîta vorbă, un personaj de roman trebuie să trăiască, să ne pară adică viu şi verosimil. Restul e sofistică.

Examinînd mai îndeaproape criteriul propus de critic, am observat însă că lucrurile sînt mai complicate şi că, oricum, definiţia lui comportă cîteva precizări. Ce vrea să însemne, într-un roman, „a trăi"? Şi oare toate personajele „trăiesc" în acelaşi fel?

Sînt unele – şi personajele lui Tolstoi ne vin primele în minte – care trăiesc atît de firesc în paginile cărţii, încît nu ne îndoim o clipă că ar putea exista realmente (mai mult: destui cititori cred că au existat ca atare, într-atît e de puternică iluzia artei). Impresia de viaţă, deşi insesizabilă, se bazează în cazul acesta pe asemănarea cu fiinţele reale. Andrei Bolkonski, Anna Karenina, Levin ni se par oameni în carne şi oase.

Dar, iată, Balzac îşi trage în cărbune caracterele: Goriot, Rastignac sînt tipuri puternic reliefate, aşa zicînd unidimensionale. Trăiesc şi ei, dar altfel decît eroii lui Tolstoi: impresia de viaţă nu vine din firescul împins pînă la banalitatea aparentă, din echilibrul unei psihologii şi al unui comportament, ci tocmai din ruperea lui prin concentrarea pe o singură latură. Statura acestor eroi de roman e supraumană. Energia, voinţa, biografia lor sînt exemplare pentru specie. Julien Sorel al lui Stendhal nu e un tînăr ambiţios, e Ambiţiosul, aşa cum Goriot nu e un oarecare tată care se sacrifică pentru fiicele lui, ci (spune splendid G. Călinescu) „un Rege Lear al burgheziei, un prototip, un caracter fundamental". Aceste

---

* *Teme 2*, Editura Cartea Românească, 1975, pp. 78-80.

personaje îşi poartă firea pe faţă, o sublimează într-o mască. O reduc deci, o schematizează, făcînd-o netăgăduit mai pregnantă, dar părînd ei înşişi de aceea exageraţi, neverosimili. Lumea romanului balzacian e de o plasticitate extraordinară, ca un mare spectacol de carnaval, în care totul – psihologie, gesturi, vorbe, comportare socială, voinţă – e împins la limită, vizibil îngroşat. Personajele lui Balzac îşi conţin propria caricatură. Am putea spune că trăiesc teatral, într-o permanentă mişcare. Verbul lor e din familia verbelor de acţiune. Împrejurările prin care trec le dezvăluie şi le accentuează caracterul unic şi fundamental, incapabile totuşi să-l modifice. Rastignac cucereşte Parisul rămînînd pînă la capăt Rastignac.

Dacă urmăm a lua pe Tolstoi ca reper şi ne deplasăm, acum, în partea opusă, ajungem la personajele din romanele lui Dostoievski, Proust, Virginia Woolf şi alţii, la care interioritatea psihologică prevalează asupra „obiectivităţii" caracterului. Consistenţa exterioară (de la un punct încolo : fizică) devine relativă. Şi în orice caz, nu putem spune cu certitudine că un personaj e aşa şi nu altfel : cum e Marmeladov ? cum e doamna Dalloway ? Infinitatea de nuanţe sfărîmă necontenit unitatea. Lawrence Durrell are chiar o teorie a inexistenţei unităţii şi personajele lui – celebra Justine, bunăoară – sînt mereu altfel, în funcţie de povestitor, de unghiul din care sînt privite. Ca să nu mai vorbim de Orlando al Virginiei Woolf, care îşi schimbă în cursul romanului nu numai firea sau culoarea ochilor şi a părului, dar şi sexul. Dacă la Balzac impresia de încălcare a vieţii venea din forţa unificatoare a măştii (căci în realitate nu există Ambiţioşi atît de perfecţi ca Rastignac, nici Avari absoluţi ca Gobsek) şi era o reminiscenţă romantică, la Virginia Woolf sau la Durrell, „neverosimilă" e schimbarea la faţă, de la un capitol la altul, a personajului. În locul cărbunelui definitiv în care Balzac desena conturul, avem aici o graniţă străvezie şi nesigură.

Revenind la definiţia lui G. Călinescu, voi spune că e perfect justă, cu condiţia să admitem că „a trăi" are mai multe înţelesuri în roman : se poate trăi nu numai ca père Goriot, dar şi ca Orlando ; ca doamna Dalloway, nu numai ca doamna Bovary...

Scanned with CamScanner

„Père Goriot" – roman de tinereţe*

„Eh, da, sînt un neştiutor care fără ajutorul dumneavoastră o să-şi ridice pe toţi împotrivă", se plînge Rastignac doamnei de Beauséant după umilitoarea lecţie pe care a primit-o în casa contelui de Restaud. „Am venit deci la dumneavoastră, se explică el, ca să-mi dezlegaţi o enigmă şi ca să vă rog să-mi spuneţi ce prostie am făcut. Am vorbit despre un oarecare moş..." Vicontesa îl întrerupe cu acest sfat de două ori semnificativ: „Dacă vrei să izbuteşti în viaţă, mai înainte de orice, să nu fii atît de demonstrativ". Adresat eroului principal, el se potriveşte şi autorului care, la fel de tînăr, e şi la fel de *demonstrativ*; ceea ce i se poate reproşa lui Rastignac în viaţă, i se poate reproşa lui Balzac în artă.

Să urmărim amîndouă aspectele.

Pe o latură, *Père Goriot* e un roman al iniţierii; nu numai vicontesa, dar Vautrin şi, într-o măsură, Delphine de Nucingen joacă pe lîngă Rastignac rolul unor sfătuitori care-i dezvăluie adevărata viaţă a Parisului. Doamna de Beauséant îi expune în cîteva cuvinte arta de a reuşi în viaţă; Delphine, tot atît de crudă în inocenţa ei, pe cît de fermecătoare în calculele ei, îi oferă un teribil spectacol al iubirii amestecate cu ingratitudinea; în sfîrşit, Vautrin este ispititorul demonic. În ce-l priveşte pe Rastignac, el este, la început, ambiţiosul căruia îi lipsesc mijloacele potrivite. Ambiţia lui este demonstrativă, după vorba doamnei de Beauséant, fiindcă tînărul vrea să parvină cu deplina sinceritate a celui ce s-ar lupta pentru un drept al său. Nu-şi cruţă energia, dar nu ştie să-şi pregătească loviturile; e tenace, dar n-are destulă răbdare ca să culeagă roadele tenacităţii sale; îndrăzneşte, dar n-a învăţat uzanţele capabile să-i pună în valoare îndrăzneala; e inteligent, însă fără subtilitate. A cuceri lumea este o artă pe care vicontesa de Beauséant i-o rezumă în cîteva fraze cinice: „Ei bine, domnule Rastignac, să te porţi cu lumea aşa cum merită (...). Cu cît vei fi mai socotit, mai rece, cu atît vei ajunge mai sus. Loveşte fără milă; vei fi temut. În femei şi în bărbaţi să nu vezi decît nişte cai de poştă, pe care poţi

---

* *Teme* 2, Editura Cartea Românească, 1975, pp. 81-83.

Scanned with CamScanner

să-i laşi să crape în marginea drumului, la cel dintîi popas, unde ţi se dau alţii (...). Dacă ai o simţire sinceră, ascunde-o ca pe o comoară (...). Dacă te vei îndrăgosti vreodată, păstrează-ţi bine taina! (...). Ca să-ţi aperi din vreme această iubire care n-a luat încă fiinţă, învaţă să nu te încrezi defel în lumea asta...". Viaţa se va dovedi chiar mai cinică decît frazele vicontesei. Vautrin, care o cunoaşte din alt unghi, este un sfătuitor încă mai teribil pentru naivul Rastignac: „Dacă ar fi să-ţi dau o povaţă, îngeraşule, ţi-aş da-o pe aceasta: nu cumva să-ţi preţuieşti opiniile mai mult decît vorbele. Cînd ţi le cere cineva, vinde-le pe loc. Cine se laudă că nu şi-a schimbat niciodată părerea, îşi ia sarcina de a umbla toată viaţa în linie dreaptă şi este un nerod care crede în infailibilitate. Nu există principii, există numai evenimente; nu există legi, există numai împrejurări; omul superior merge laolaltă cu evenimentele şi împrejurările, ca să le poată cîrmui".

Oarecum neobişnuit, dar nu cu totul, este, spuneam, să descoperi la autorul lui Rastignac o ambiţie la fel de demonstrativă ca şi aceea a lui Rastignac însuşi. Unul voind să cucerească Parisul şi altul să-l descrie – iată doi ambiţioşi la fel de lipsiţi deocamdată de mijloacele necesare, şi care ar avea nevoie de aceleaşi poveţe. Îi desparte doar faptul că unul trăieşte viaţa, iar altul o zugrăveşte în roman: dar *Père Goriot* este o carte de iniţiere pentru Balzac, cum este şi pentru Rastignac. Autorul are dealtfel exact vîrsta eroului său. La fel de tînăr, se comportă la fel. Preocupat să-şi atingă repede scopul, nu ia aminte la mijloace; spune adesea ceea ce s-ar cuveni să lase subînţeles şi repetă ceea ce s-ar cuveni spus numai în treacăt; n-are încredere în ce rostesc personajele, adăugînd mereu comentariile sale, care sînt nu o dată excesive; îngroaşă acolo unde ar fi normal să sugereze şi-şi dă pe faţă gîndul ori de cîte ori ar trebui să se prefacă. Din această cauză, întîiul său roman notabil ne pare astăzi fără destul mister, cusut cu aţă albă pe alocuri. Bănuim prea lesne că Vautrin e un ins periculos şi că doamna Vauquer e meschină, că père Goriot e un martir şi fetele lui nişte ingrate. La toate nivelele – intrigă, dialog, caractere, limbaj – romanul e demonstrativ. Doamna de Lanjeais vesteşte cu cruzime pe doamna de Beauséant că a doua zi se vor face anunţurile pentru căsătoria marchizului de Pinto: „Lovitura era *prea tare*", comentează Balzac, urmărind scena cu aerul celui ce ştie *prea bine* cîtă răutate se ascunde în amabilitatea aparentă şi cîtă ferocitate în compătimire. Nu-l lasă inima să le ţină pentru sine. Roman de tinereţe, *Père Goriot* e un roman scris cu majusculele emfazei: „Rastignac avusese prilejul să vadă cele trei feţe ale societăţii: Supunerea, Lupta şi Răzbunarea; Familia, Lumea şi Vautrin".

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Notă asupra ediției 5

Partea întîi
METAMORFOZELE POEZIEI 7

Partea a doua
METAMORFOZELE ROMANULUI 101

Teoria 103
Doricul, Ionicul și Corinticul 103
Romanul postpașoptist 147
Romanul comic 176
Povestirea și romanul 180
Cum se scrie un roman istoric 185
De ce nu scriu roman 188
Cotidianul în roman 192
Confruntări 196

Practica 199
Educația tinerelor fete 199
Ioana și Adela 203
Romancierii între ei 207
Mizerabili și naivi 211
Adam Bede 214
Modernitatea lui Sadoveanu 216
Dosarul unui roman 220
„Lumea" lui Dostoievski 226
Despre înțelegere 232
Doamna Bovary și doamna Dalloway 235
„Père Goriot" – roman de tinerețe 237

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Seria: **Litere**

au apărut:

Paul Cornea – *Introducere în teoria lecturii*
Adelina Piatkowski – *Jocurile cu satyri în Antichitatea greco-romană*
Adrian Marino – *Comparatism şi teoria literaturii*
Ferdinand de Saussure – *Curs de lingvistică generală*
Nicolae Manolescu – *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*

în pregătire:

D.M. Pippidi – *Formarea ideilor literare în Antichitate*
Dumitru Irimia – *Introducere în stilistică şi poetică*
Daniel-Henri Pageaux – *Literatura generală şi comparată*

Bun de tipar: februarie 1999. Apărut: 1999
Editura Polirom, B-dul Copou nr. 3 •
P.O. Box 266, 6600, Iaşi • Tel. & Fax (032) 214100; (032) 214111;
(032) 217440 (difuzare); E-mail: polirom@mail.dntis.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7;
Tel.: (01) 3138978 E-mail: polirom@dnt.ro

Tiparul executat la Polirom S.A. 6600 Iaşi
Calea Chişinăului nr. 32
Tel.: (032) 230323 ; Fax: (032) 230485

Valoarea timbrului literar este de 2% din preţul
de vînzare şi se adaugă acestuia. Sumele se virează
la Uniunea Scriitorilor din România
cont nr. 45106262, BCR-SMB

Litere

Nicolae Manolescu

METAMORFOZELE POEZIEI METAMORFOZELE ROMANULUI

„Nimeni nu mă poate bănui că umblu cu minciuni. Nu am orgoliul (ori vanitatea) să creez viaţă. Mă mărginesc s-o comentez. Nu pretind să citesc în sufletele dumneavoastră. Recunosc deschis că fac doar nişte ipoteze. Şi, dacă mă folosesc de clişee, de «tehnici», dacă accept un «stil», n-am de gînd să păcălesc pe nimeni, căci nu mă dau drept demiurg, creator de universuri. Sînt şi rămîn un comentator de lumi, reale sau imaginare, un parazit util al creaţiei, umbra ei indispensabilă (căci îi iau măsura). Acum cred că pot să răspund la întrebarea de ce nu scriu roman: fiindcă îmi închipui lumea ca pe o carte, nu aşa cum şi-o închipuie romancierii, ca pe o lume."

(Nicolae Manolescu)

Collegium

Editura POLIROM
ISBN 973-683-230-9

Scanned with CamScanner